أنساق التماثل الصوتي في ديوان (تيه ونار) لعبد الرحيم عمر

د. حسام محمد أيوب
الأستاذ المشارك بقسم اللغة العربية
جامعة طيبة

د. إبراهيم عبد الله البعول
الأستاذ المشارك بقسم اللغة العربية
جامعة مؤتة، الأردن

المستخلص

نهض هذا البحث بمقدمة ومبحثين، أما المقدمة فقد أبرزت أهمية البحث والمنهج المتبع في الدراسة، وفي المبحث الأول درسنا التماثل الصوتي المطرد في ديوان «تيه ونار»، فعرضنا للتماثل الزمني المطرد المتمثل في الوزن، والتماثل النغمي المطرد المتمثل في القافية، والعلاقة بين التماثل الصوتي المطرد والمعنى. وفي المبحث الثاني درسنا التماثل الصوتي الحر، فعرضنا للتماثل الزمني الحر كالتوازي النحوي، والتماثل النغمي الحر كتنويع القوافي، والتصريع، وتكرار الألفاظ، والجناس وتكرار الأصوات. وفي الخاتمة قدمنا أهم النتائج التي توصلنا إليها.

ABSTRACT

Vocal/ Sonic Consistent Resemble in the divan "Tteeh wa Nar"

This research is composed of an introduction and two researches.

Through the introduction the researchers dealt with the importance besides the approach/approaches followed via this study.

Through the first study the researchers tried to race the steady sonic resemblance that is imbedded in the rhyme in the divan " teeh wa nar " the researchers aroused the temporal steady melodic resemblance that is found in the rhyme ،besides the interrelation between this steady sonic resemblance and meaning.

Through the other study the researchers tried to arouse the free sonic resemblance ،so they showed out the free temporal resemblance like the free parallelism and the free melodic resemblance as a variation in rhymes besides the lexical repetition ،alliteration and sonic repetition. By the end the researchers presented the most important outcomes/ results.

مقدمة تمهيدية:

يعد عبد الرحيم عمر أحد رواد مدرسة الشعر الحديث البارزين في الأردن، وقد أسهم بنصيب وافر في حركة التجديد الشعري شكلا ومضمونا[١]، وحظي شعره ببعض الدراسات النقدية المتنوعة، إلا أنها عنيت بشعره الحر، ولم تعط شعره العمودي حقه من الدراسة، وعلى وجه الخصوص السمات الإيقاعية الخاصة بهذا اللون الشعري[٢]. ونعني بالتحديد ديوان «تيه ونار»، وهو ديوان شعر عمودي يمتاز بسمات

---

(١) من المؤلفات المطبوعة للشاعر:

١. أغنيات للصمت (شعر).
٢. من قبل ومن بعد (شعر).
٣. قصائد مؤرقة (شعر).
٤. وجه بملايين العيون (مسرحية).
٥. اغاني الرحيل السابع (شعر).
٦. الأعمال الشعرية الكاملة.
٧. تيه ونار (شعر).
٨. بعد كل ذلك (شعر).
٩. كتب مسرحيات شعرية باللهجة العامية تم تمثيلها جميعاً وهي: تل العرايس، عين القصر، خالدة، آباء وأبناء.

(٢) من تلك الدراسات:

- شبانة، ناصر – الانتشار والانحسار دراسة في حياة عبد الرحيم عمر وشعره.
- صبح، شفيع محمود يوسف – عبد الرحيم عمر دراسة في شعره.
- النجار، مصلح عبد الفتاح – «الأسطورة في شعر عبد الرحيم عمر».
- ياغي، عبد الرحمن – «عندليب الصمت».
- السعافين، إبراهيم – «مصادر شعر عبد الرحيم عمر الثقافية».
- الشيخ، خليل – «تأملات في عالم عبد الرحيم الشعري».
- خليل، إبراهيم – «موازنة نقدية بين نصين للسياب وعبد الرحيم عمر».
- ياغي، هاشم – «عبد الرحيم عمر».

=

إيقاعية خاصة، ولعل هذا ما دفع الشاعر إلى أن يصدر ديوانه بقوله: «فمنذ زمن بعيد كنت أحس أن شعرنا الجديد، وخاصة شعر التفعيلة ليس بديلا لسلفه العمودي والذي أصبحت تسميته بشعر البيت أكثر دقة. ومع مرور الوقت بدأت أحس بالفارق بين اللونين الشعريين يزداد اتساعا حتى لكأنهما لونان أدبيان مختلفان كل الاختلاف»(١).

ولا نستطيع أن نزعم بأن هذا البحث يقدم تحليلا كاملا لأنساق التماثل الصوتي في ديوان «تيه ونار»، بيد أن هذا البحث يمكن أن يفتح الباب أمام دراسة أنساق أخرى من التماثل، كالتماثل الدلالي في هذا الديوان وغيره من الدواوين، إذ نترك الباب مفتوحا لمحاولة استكمال دراسة نتاج هذا الشاعر بالمنهج نفسه.

وليس معنى اختيار التماثل الصوتي إهمال الناحية الدلالية كليا، فقد كنا نقف عند بعض الملاحظات الصوتية ونكشف عن إيحاءاتها الدلالية، ثم إن هذا الاختيار راجع أصلا إلى أن التماثل الصوتي هو بناء للمعنى، وإن اختيار عبد الرحيم عمر له إنما يتم في ضوء إدراكه لطبيعة بنائه للدلالة، ولاسيما أنه ناقل لمشاعره وهواجسه، وهو ما كان يتيح لنا تحليله لاستكشاف بعض الجوانب الكامنة في اللغة الشعرية عند شاعرنا.

وبهذا فقد غدا التماثل الصوتي يشكل حيلا أسلوبية يستعين بها المبدع بعد تحويلها من طبيعتها اللغوية العامة إلى خواص فردية تميز أسلوب الشاعر.

فإذا رمنا استجلاء أنساق التماثل الصوتي في ديوان «تيه ونار»، فإنما جاء من خلو الدراسات التي تناولت شعر عبد الرحيم عمر من اهتمام خاص بهذا الموضوع، وبخاصة في هذا الديوان، فقد خلت كل الدراسات السابقة من هذا الموضوع.

=

- رضوان، عبد الله – «عبد الرحيم عمر وقصيدة الخطاب في الشعر الأردني المعاصر».
- الريماوي، محمود – «عبد الرحيم عمر جامع أساليب».

(١) عمر، عبد الرحيم – «تيه ونار».

وليس من قبيل المبالغة في شيء إذا قلنا: إن هذا البحث هو الأول من نوعه في شعر عبد الرحيم عمر، كما أنه يكشف عما يتصف به شعره من تفرد يسعى إليه ليشكل تواصلا مع الآخر كما يقول رومان ياكبسون.

لقد كان عمل كل من بالي وشبتسر سببا رئيسيا في نشوء اتجاهين أسلوبيين مختلفين، يعرف الأول بالأسلوبية اللسانية Linguistic Stylistics التي تهتم بالعملية الإيصالية والتواصلية، المكونة من المرسل، والمرسل إليه، والخطاب، ثم القناة الموصلة، ويعرف الثاني بالأسلوبية الأدبية Literary Stylistics التي تهتم بإنشاء الأسلوب، وبلاغته، وبسماته الفنية، والجمالية. وقد سعى بعض نقاد الأسلوب أمثال ياكبسون، وريفاتير، إلى الاستفادة من هذين الاتجاهين ليؤسسا اتجاها أسلوبيا جديدا يعرف بالأسلوبية الوظيفيةFunctional stylistics، ويعنى هذا التوجه باستثمار التقنيات اللسانية، ودمجها بالتقنيات الأسلوبية، لتوظيفها توظيفا فاعلا في خدمة النص الأدبي على صعيدي النظرية والتطبيق[١].

لقد رأى كل من ياكبسون وريفاتير، أن الخلاف بين الأسلوبية اللسانية والأسلوبية الأدبية خلاف ظاهري، وليس خلافا واقعيا، فالأسلوبية اللسانية تمثل الإطار النظري، أما الأسلوبية الأدبية فتمثل المادة التطبيقية في نقد الأسلوب، والأسلوبية اللسانية لا بد أن تعتمد النصوص الأدبية حتى تستنبط الخصائص الأسلوبية للغة، في حين أن الأسلوبية الأدبية لا بد أن تعتمد اللسانيات الحديثة، في تعريفها، ومقولاتها، ومبادئها، حتى تكون أكثر منهجية وموضوعية، لذلك حاول ياكبسون، وريفاتير، دراسة العلاقات الوظيفية النفعية للعناصر التي تكون الأسلوب في النص الأدبي، معتمدين المعايير، والمقاييس التي جاءت بها اللسانيات الحديثة[٢].

---

(١) راجع: الوعر، مازن- الاتجاهات اللسانية المعاصرة ودورها في الدراسات الأسلوبية، ص ١٤٤، ١٤٥.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٤٥.

إن المنابع الحقيقية للظاهرة الأسلوبية ليست فقط في اللغة ونمطيتها، وإنما في وظائفها أيضا، بحيث لا نستطيع تعريف الأسلوب خارجا عن الخطاب اللغوي بوصفه رسالة، تقوم بوظائف إبلاغية في الاتصال بالناس، وحمل المقاصد إليهم(١).

وقد عرف ياكبسون الأسلوبية بأنها منهج لساني يقوم على البحث فيما يمتاز به الكلام الأدبي عن غيره، فالأسلوبية وصف للنص الأدبي حسب طرائق مستقاة من علم اللسان(٢).

وقد تركزت جهوده للإجابة عن السؤال التالي: ما الذي يجعل من رسالة لفظية أثرا فنيا؟ وللإجابة عن هذا السؤال يقدم ياكبسون نظرية جديدة في الأسلوبية، فاللغة في رأيه يجب أن تدرس بوظائفها المتنوعة كافة، وقبل التطرق إلى الوظيفة الشعرية ينبغي أن نحدد موقعها ضمن الوظائف الأخرى للغة، فكل فعل تواصلي لفظي يقتضي مرسلا يوجه رسالة إلى المرسل إليه، ولكي تكون الرسالة فاعلة فإنها تقتضي سياقا تحيل إليه – أي: المرجع – سياقا قابلا لأن يدركه المرسل إليه، وهو إما أن يكون لفظيا، أو قابلا لأن يكون كذلك، وتقتضي الرسالة شفرة مشتركة بين المرسل والمرسل إليه، وتقتضي أيضا اتصالا، أي: قناة فيزيقية وربطا نفسيا بين المرسل والمرسل إليه، ويسمح هذا الاتصال بإقامة التواصل والحفاظ عليه، ويمكن لهذه العناصر أن تمثل بالمخطط التالي:

سياق
مرسل.....رسالة..... مرسل إليه
اتصال
شفرة

(١) راجع: ابن ذريل، عدنان – الأسلوبية، ص ٢٥٥.

(٢) راجع: المسدي، عبد السلام – المقاييس الأسلوبية في النقد الأدبي، ص ٤٣.

وكل عنصر من هذه العناصر يحقق وظيفة لسانية، ولذلك سيكون من الصعب إيجاد رسائل تؤدي وظيفة واحدة، فتنوع الرسائل لا يكمن في احتكار وظيفة أو أخرى، وإنما يكمن في الاختيارات الهرمية بين هذه الوظائف، وتتعلق البنية اللفظية لرسالة ما بالوظيفة المهيمنة عليها، فتهدف الوظيفة التعبيرية أو الانفعالية المركزة على المرسل إلى أن تعبر بصفة مباشرة عن موقف المتكلم تجاه ما يتحدث عنه، وهي تنزع إلى تقديم انطباع عن انفعال معين صادق أو خادع. أما الوظيفة الإفهامية المتوجهة نحو المرسل إليه فتجد تعبيرها النحوي الأكثر خلوصا في النداء والأمر، وتستهدف الوظيفة المرجعية المرجع والتوجه نحو السياق، وتشدد الوظيفة الانتباهية على الاتصال، أما وظيفة ما وراء اللغة فتسعى إلى التركيز على «الشفرة» حيث يرى كل من المرسل والمرسل إليه، ضرورة التأكد مما إذا كانا يستعملان استعمالا جيدا للشفرة نفسها، وإن استهداف الرسالة بوصفها رسالة، والتركيز عليها، هو ما يطبع الوظيفة الشعرية للغة، وهي ليست الوظيفة للشعر وإنما هي الوظيفة المهيمنة والمحددة، ولكنها لا تؤدي في الأنشطة اللفظية الأخرى سوى دور تكميلي وعرضي. ولا يمكن للتحليل اللساني للشعر أن يقتصر على الوظيفة الشعرية فخصوصيات الأجناس الشعرية المختلفة تستلزم إسهام الوظائف اللفظية الأخرى بجانب الوظيفة الشعرية المهيمنة، وذلك في نظام هرمي متنوع. وبناء على ما سبق يمكن استكمال مخطط العناصر الستة الأساسية للتواصل اللفظي بمخطط مناسب للوظائف(١):

مرجعية
انفعالية....شعرية.....إفهامية
انتباهية
ما وراء اللغة

(١) راجع: ياكبسون، رومان – قضايا الشعرية، ص ٢٧-٣٣.

وتعمل الوظيفة الشعرية على إسقاط مبدأ التماثل في المحور الاستبدالي على المحور التركيبي، أي: التماثل – ويعني به تكرار الفونيمات والنبرات والأوزان والبنيات النحوية – ينتقل من المحور الاستبدالي ويصبح وسيلة فاعلة للتعاقب في التتابع، ويتحدد الأسلوب بأنه تطابق لمحور الاستبدال على محور التركيب، مما يفرز انسجاما بين العلاقات الاستبدالية التي هي غيبية، يتحدد الحاضر منها بالغائب، والعلاقات التركيبية، وهي علاقات حضورية، تمثل تواصل سلسلة الخطاب حسب أنماط بعيدة عن العفوية والعشوائية(١).

و إن الفضيلة الرئيسية لمساهمة ياكبسون قد تمثلت في صياغة افتراض عام حول بناء اللغة الشعرية، وقد جمع هذا الافتراض العام، في مخططه الوحيد، وفي نموذجه التفسيري المنظم، عددا كبيرا من الملامح التي كانت مبعثرة في علوم البلاغة المتخصصة، فلم تعد التوازيات الصوتية والنحوية والدلالية ظواهر بلاغية معزولة، فالتماثل الصوتي والنحوي والدلالي يتحرك على نحو تكويني بدافع المتوالية الشعرية(٢) والتماثل في الشعر يتراكب على المجاورة ويرقى إلى درجة الأداة المكونة للمتوالية(٣).

ويشمل هذا الافتراض عند ياكبسون ثنائية الاستعارة والكناية التي أصبحت عنده أساسا لدراسة الأسلوب الأدبي، والعملية اللغوية بحد ذاتها، فلغة الإنسان تقوم على دعامتين أساسيتين: الاستعارة والكناية. أما الاستعارة – وهي إسقاط علاقة استبدالية على المحور التركيبي – فتقوم على الانتقاء والاستبدال والمشابهة، في حين تعمل الكناية على التنسيق والدمج والمجاورة، وقد لاحظ ياكبسون أن الاستعارة تعمل في المحور الاستبدالي، وتأتي غريبة عن المنظومة الدلالية للجملة، أما الكناية

---

(١) راجع: بركة، فاطمة الطبال – النظرية الألسنية عند رومان جاكبسون، ص ٧٦.

(٢) راجع: إيفانكوس، خوسيه – نظرية اللغة الأدبية، ص ٥٥، ٢١٦.

(٣) راجع: ياكبسون، رومان – قضايا الشعرية، ص ٦٩.

فتعمل في المحور التركيبي وتقوم على علاقة التجاور، ولا تسبب تناقضا بين نواته الدلالية والسياق الدلالي للعبارة التي تأتي فيها، وتظهر في الكلام العادي أكثر من الاستعارة. وعلى الرغم من أن هذه الثنائية قد طبقت في دراسة الرسم والسينما والأحلام إلا أن تطبيقاتها الغنية تكمن في دراسة الأدب، والشعر منه بصورة خاصة، فالكناية تسيطر على النثر الذي يعتمد في معظمه الصورة التقريرية، إلا أن ذلك لا يعني خلوه من الاستعارة، أما الشعر فإنه يعتمد اعتمادا واضحا الصورة البيانية التي من شأنها أن تبث الغموض في النص، ويخلص ياكبسون إلى أن المذهب الواقعي، باتجاهه نحو التفاصيل، وإسهامه في وصف المواقف المصاحبة، هو مذهب كنائي، أما الرومنطيقية والرمزية فإنهما مذهبان استعاريان[1].

أولا: الإيقاع الخارجي:

أ - الإيقاع الزمني المطرد:

يقوم الإيقاع على اطراد القيم الزمانية، وينبثق النظام الإيقاعي لأي لغة من اللغات من خصائصها أي: من بنيتها الصوتية والصرفية، لذلك لا وجود للنظام العروضي بصورة مستقلة، وتتباين الأنظمة العروضية تبعاً لتباين اللغات، فهناك النظام النبري والنظام المقطعي، وتتبع اللغة العربية نظاماً إيقاعياً مقطعياً كمياً كيفيا أي أن الأبيات الشعرية تتكافأ نسبياً في عدد المقاطع، هذا بالإضافة إلى أن هذه المقاطع تترتب بكيفية معينة حسب كمها.

كل دفعة هوائية تشكل مقطعاً صوتياً، ويتكون المقطع الصوتي من صوامت وصوائت، والصورة النموذجية له تتكون من ثلاث مراحل: مرحلة استهلالية،

---

(١) راجع: بركة، فاطمة – النظرية الألسنية عند رومان جاكبسون، ص ٥٠-٥٧.

مرحلة مركزية، مرحلة نهائية، فهو يبدأ بصامت وينتهي بصامت، وتشكل الحركة أي الصائت نواته. واحتمالات الصوامت والصوائت في المقطع الصوتي احتمالات لا نهائية لكنها تنحصر في ستة احتمالات في اللغة العربية:

١. المقطع القصير المفتوح (ص ح) مثل: سَ.
٢. المقطع القصير المغلق (ص ح ص) مثل: مَنْ.
٣. المقطع الطويل المفتوح (ص ح ح) مثل: ما.
٤. المقطع الطويل المغلق (ص ح ح ص) مثل بابْ.
٥. المقطع القصير مزدوج الإغلاق (ص ح ص ص) مثل: بَيْتْ.
٦. المقطع الطويل مزدوج الإغلاق (ص ح ح ص ص) مثل: بارّ.

وعلى هذا يمكن القول:

١. إن السبب الخفيف يتكون من مقطع صوتي واحد قصير مغلق مثل مَن، أو طويل مفتوح مثل ما.
٢. السبب الثقيل يتكون من مقطعين قصيرين مفتوحين مثل: لك ب ب.
٣. الوتد المجموع يتكون من مقطعين قصير مفتوح و(قصير مغلق أو طويل مفتوح) مثل: لَكم ب.
٤. الوتد المفروق يتكون من مقطعين (قصير مغلق أو طويل مفتوح) وقصير مفتوح مثل: جاءَ – ب.
٥. الزحاف في الشعر العربي ثلاثة أنماط:
أ. تحول المقطع القصير المغلق، أو الطويل المفتوح إلى قصير مفتوح.
ب. تحول المقطعين المتتاليين المفتوحين إلى مقطع قصير مغلق، أو طويل مفتوح.
ج. حذف مقطع قصير مفتوح من التفعيلة.
٦. علل الزيادة في الشعر العربي نمطان هما:

أ. زيادة مقطع قصير مغلق أو طويل مفتوح.

ب. زيادة صامت على المقطع الطويل المفتوح، فيتحول إلى مقطع طويل مغلق.

٧. علل النقص في الشعر العربي ستة أنماط وهي:

أ. حذف المقطع الأخير من التفعيلة سواءً أكان قصيراً مغلقاً، أم طويلاً مفتوحاً.

ب. حذف مقطع قصير مفتوح من التفعيلة.

ج. حذف المقطع الأخير من التفعيلة، سواءً أكان قصيراً مغلقاً، أم طويلاً مفتوحاً، والتعويض عنه بزيادة صامت، فيشكل مقطع طويل مغلق.

د. حذف مقطع قصير مفتوح، والتعويض عنه بصامت، فيتشكل مقطع طويل مغلق في آخر التفعيلة.

ه. حذف مقطعين صوتيين أولهما قصير مفتوح، والثاني إما قصير مغلق، أو طويل مفتوح.

و. حذف مقطعين صوتيين أولهما قصير مغلق، أو طويل مفتوح، والثاني قصير مفتوح[١].

وبما أن اللغة العربية تتبع نظاماً إيقاعياً مقطعياً كمياً كيفيا -أي أن الأبيات الشعرية تتكافأ نسبياً في عدد المقاطع، هذا بالإضافة إلى أن هذه المقاطع تترتب بكيفية معينة حسب كمها- فإنه ليس بالإمكان تحميل هذه المقاطع الفارغة القيام بأي وظيفة انفعالية «فالمقطع عبارة عن وحدة صوتية أكبر من الفونيم، إنه تشكيل مقطعي للأصوات، والذي يقوم بتلك الوظائف الانفعالية هو المستوى فوق مقطعي- المصاحب لنطق المقاطع- الذي يتجسد في النبر والتنغيم. فالمقاطع معزولة عنهما ما هي إلا وحدات جامدة، والذي يبعث فيها الروح، ويجسد فيها انفعالات الشاعر سلبا أو إيجابا هو كيفية نطقها وأدائها»[٢].

---

(١) راجع: أيوب، حسام محمد – توظيف المصطلح اللساني في دراسة العروض العربي، ص ٢٣٦-٢٣٩.

(٢) زاهيد، عبد الحميد – الصوت في الدراسات النقدية والبلاغية التراثية والحديثة عرض ونقد، دراسة =

والمعيار نفسه ينطبق على اشتمال بعض المقاطع الصوتية على حروف المد كالمقطع الطويل المفتوح، مما يغري بعض الباحثين بربط ذلك ببطء الإيقاع، «فليست حروف المد هي التي تخلق الإيقاع البطيء، وإنما نفسية المتكلم، وأحاسيسه، هي التي تتحكم في ذلك، فبإمكان حروف المد أن تكتسب مدة موضوعية أطول كما يحدث في الاستغاثة أو الشكوى مثلا، أو مدة أقصر كما يحدث في القلق، والذي يعمل على تمديدها أو تسريع النطق بها هو السياق» (١).

يشتمل ديوان «تيه ونار» على البحور التالية:

الوزن	عدد الأبيات	نسبة التواتر	معدل طول القصيدة	عدد القصائد	نسبة التوجه
١-البسيط	٣٣٩	٣٤	٤٨	٧	٣٠
٢-الطويل	٣٥٦	٣٦	٥٩	٦	٢٦
٣-الكامل	١٧٣	١٧	٢٩	٦	٢٦
٤-الرمل	٤٧	٥	٢٣	٢	٩
٥-الوافر	٥٤	٥	٥٤	١	٤
٦-الخفيف	٢٢	٢	٢٢	١	٤
المجموع	٩٩١	٪١٠٠	٤٣	٢٣	٪١٠٠

ومن الممكن أن نسجل الملاحظات التالية، حول هذه الأرقام:

١. اقتصر الديوان على ستة بحور هي: البسيط، والطويل، والكامل، والوافر، والرمل، والخفيف، مرتبة تنازليا حسب عدد الأبيات.

=

صوتية، ص ٢٣٨، ٢٣٩.

(١) المصدر نفسه، ص ٢٣٤.

٢. ثمة تناسب بين كل من نسبة التواتر – أي حاصل قسمة أبيات البحر على عدد أبيات الديوان وضرب الناتج في ١٠٠ – ونسبة التوجه – أي حاصل قسمة عدد قصائد البحر على عدد قصائد الديوان – باستثناء بعض الفروقات الطفيفة:

- احتل البحر الطويل المرتبة الأولى من حيث نسبة التواتر على حين أنه يحتل المرتبة الثانية من حيث نسبة التوجه إلى البحر .
- احتل البحر البسيط المرتبة الأولى من حيث نسبة التوجه على حين أنه يحتل المرتبة الثانية من حيث نسبة التواتر.
- احتل بحر الرمل المرتبة الرابعة من حيث نسبة التوجه إلى البحر على حين أنه يحتل المرتبة الخامسة من حيث نسبة التواتر .
- احتل البحر الوافر المرتبة الرابعة من حيث نسبة التواتر للبحر على حين أنه يحتل المرتبة الخامسة من حيث نسبة التوجه إلى البحر .

٣. يرجع هذا التوافق بين نسبة التوجه إلى البحر، ونسبة تواتر أبياته، إلى أن نسبة التوجه تمثل بداية اللحظة الإبداعية، فالشاعر يتوجه بداية إلى إيقاع معين ليتناص مع نص آخر، وقد يكون هذا الاختيار وليد اللحظة الإبداعية، وفي كلتا الحالتين يرتفع معدل طول القصيدة كلما ارتفعت نسبة التوجه، أي أن الشاعر يسترسل في البحور المحببة إلى قلبه، وهي في الأغلب الأعم بحور مركبة غير صافية، ولعل هذا يرجع إلى اختصاص شعر التفعيلة بالبحور الصافية، أما ديوان «تيه ونار» فهو ديوان شعر عمودي أراد فيه شاعرنا أن يجرب إيقاعات خلت منها دواوينه الأخرى التي نظمت على شعر التفعيلة. لقد أكدت نازك الملائكة أن شعر التفعيلة يصعب بناؤه على البحور المركبة لأن

الشعر الحر يتغير فيه عدد التفعيلات من شطر لآخر[١]، والسبب واضح في ذلك إذ إن قالب البحور المركبة قالب هندسي صارم لا يسمح بكثير من التغيرات، فيظل الشاعر في محاولاته الشعرية مقيدا بالنظام الهندسي الخليلي، ولما كان الأمر على هذا النحو أفرد شاعرنا هذا الديوان للقصائد العمودية وجعل دواوينه الأخرى خاصة بشعر التفعيلة.

٤. يمتاز عبد الرحيم عمر في الديوان بنفس شعري طويل حيث بلغ معدل طول القصيدة: ٤٣ بيتا.

٥. احتل البحر الطويل المرتبة الأولى من حيث معدل طول القصيدة وهو ٥٩ بيتا، واحتل البحر الخفيف المرتبة السادسة أي الأخيرة بمعدل ٢٢ بيتا.

ويبرز سؤال تلمسه كثير من الدارسين: فهل يمكن القول إن ثمة علاقة بين الوزن والغرض الشعري؟ هل هناك قصائد متلائمة إيقاعيا مع مضمونها؟ وهل من الممكن وضع قاعدة، أو تأسيس نظرية، تحكم عملية اختيار إيقاع القصيدة؟[٢].

إن الاتجاه العام بين الدارسين يرفض هذا النوع من الربط، فلا يصح الربط بين الوزن والغرض، وذلك لأن الوزن لا يعني بالضرورة النغمة، وبخاصة أن نغمتين مختلفتين تتشكلان في وزن معين[٣]. وقد عمد محمد الهادي الطرابلسي في دراسته لخصائص الأسلوب في الشوقيات، إلى توزيع الأغراض الشعرية على الأوزان الشعرية، وقد توصل إلى حقيقة مفادها أننا لا نستطيع أن نقر بمعطيات موضوعية

---

(١) راجع: الملائكة، نازك – قضايا الشعر المعاصر، ص ٧٨، ١٤٦.

(٢) راجع: مرتاض، عبد الملك – ممارسة العشق بالقراءة، سعي لتأسيس نظرية للقراءة الأدبية، ص٦٤.

(٣) راجع: السعافين، إبراهيم – مدرسة الإحياء والتراث، دراسة في أثر الشعر العربي القديم على مدرسة الإحياء في مصر، ص٤٥٩.

محكمة بأن ثمة علاقة بين اختيار بحر الشعر واختيار غرض القول، فكل بحر قابل ليحتضن القصيدة في أي غرض من أغراضها[١]. فالشكل الإيقاعي يستطيع أن يتناول أي مضمون بنجاح، وتكمن عبقرية الشاعر في تفرده وابتكاره، ولو أن مثل هذه النظرية خرجت إلى حيز التطبيق لأصبح كل الدارسين لها شعراء[٢].

ومع ذلك يظل سر اختيار الشاعر لإيقاع معين سرا محيرا، وقد أرجع بعض الدارسين ذلك إلى معطيات تتعلق باللحظة التي يشرع فيها الشاعر في النظم، وتخضع هذه اللحظة بدورها إلى عوامل: منها أن هذه المسألة مسألة تناصية أكثر منها تقريرية تقعيدية، هذا بالإضافة إلى أن الشاعر قد لا يفكر في أي نص من محفوظاته، فينطلق من لحظته الإبداعية الماثلة، ويظل ما وراء اختيار هذا الإيقاع أمراً لا ينبغي له أن يتجاوز الرأي الذي لا يرقى إلى مستوى النظرية[٣].

ب - الإيقاع النغمي المطرد:

يمثل التماثل النغمي النمط الثاني من نمطي التماثل في المستوى الصوتي، ويكمن في تكرار الأصوات اللغوية من صوامت، وصوائت طويلة وصوائت قصيرة، وهو على نوعين: تماثل نغمي مطرد وهو ما يعرف بالقافية، وتماثل نغمي حر كالتصريع، والترصيع، وتكرار الألفاظ، والجناس، وتكرار أصوات متماثلة أو متجانسة، ويدخل فيه كذلك القوافي الحرة.

١. مكونات القافية

إن القافية لا تقل أهمية عن الوزن، فهي لازمة إيقاعية، تتجسد في تكرار أصوات معينة، فهي مجموعة أصوات تتكرر في أواخر الأشطر، أو الأبيات، من

(١) راجع: الطرابلسي، محمد الهادي - خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص٣٧.

(٢) راجع: مرتاض، عبد الملك - ممارسة العشق بالقراءة، ص٦٤، ٦٥.

(٣) المصدر نفسه، ص٦٤، ٦٥.

القصيدة[١]، ولقد اختلف العروضيون في تحديد الأصوات التي تتكون منها القافية، فهذا ابن رشيق القيرواني يقول: «واختلف الناس في القافية ما هي؟ فقال الخليل: القافية من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله، مع حركة الحرف الذي قبل الساكن. والقافية- على هذا المذهب، وهو الصحيح- تكون مرة بعض كلمة، ومرة كلمة، ومرة كلمتين» [٢].

ويقول في موطن آخر: «وجميع ما يلحق القوافي من الحروف والحركات ستة أحرف وست حركات، فالأحرف: الروي، والردف، والتأسيس والوصل والخروج والدخيل؛ والحركات: الإطلاق والحذو والرس، والتوجيه، والنفاذ والإشباع» [٣].

وفيما يلي جدول يبين أنواع القوافي الواردة في ديوان «تيه ونار»:

نوع القافية	عدد القصائد	نسبة التوجه	عدد الأبيات	نسبة التواتر
مطلقة مردوفة	١٢	٥٢	٤٨٨	٤٩
مطلقة مؤسسة	٥	٢٢	٢٩٢	٢٩
مطلقة مجردة من الردف والتأسيس	٥	٢٢	١٩٣	١٩
مقيدة	١	٤	١٨	٢
المجموع	٢٣	٪١٠٠	٩٩١	٪١٠٠

ويؤكد غير دارس أن القافية تنهي الدفقة الانفعالية، وهي أنسب وقفة موسيقية يستدعيها السياق المعنوي، والموسيقي، والنفسي[٤]، ولا ننسى أن القافية في القصيدة العمودية تضبط القصيدة بتوزيع يحافظ على مسافات منتظمة، ويحافظ كذلك على

(١) راجع: أنيس، إبراهيم - موسيقى الشعر، ص٢٤٦.

(٢) ابن رشيق- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ج١، ص١٥١.

(٣) المصدر نفسه، ج١، ص١٦٤.

(٤) راجع: الورقي، السعيد – لغة الشعر، ص ٢٦٩-٢٧١.

تواترات متسقة، ولهذا نعثر على قواف شديدة الانتظام إذ تتكرر ضمن مسافات قابلة لتوليد الكثير من التواصلات، وعلاقات الرجع والصدى، والتأثير، كالتصدير مثلا، وهذا ما تؤديه قوافي شاعرنا في ديوانه «تيه ونار».

وذهب بعض الدارسين إلى أن زيادة مكونات القافية تستلزم زيادة القيمة الصوتية لها، لذا فإنه من الممكن ترتيب القوافي تنازليا من حيث قيمتها الصوتية كالآتي:

١- قافية لزوم ما لا يلزم المردوفة أو المؤسسة والموصولة بمد أو بهاء تليها ألف الخروج.
٢- القافية المطلقة المردوفة أو المؤسسة الموصولة بالمد أو بهاء، أو بكاف.
٣- القافية المطلقة المجردة.
٤- القافية المقيدة المردوفة أو المؤسسة.
٥- القافية المقيدة المجردة[١].

وعند العودة إلى الجدول السابق يتبين لنا أن عبد الرحيم عمر كان حريصا على اختيار القوافي ذات القيمة الصوتية الغنية:

١. فقد احتلت القافية المطلقة المردوفة المرتبة الأولى من حيث نسبة التواتر وجاءت جميعها مردوفة بالألف موصولة بالمد، وهذا يعني اشتمالها على:
   - الردف: صائت طويل يسبق الروي مباشرة أي الألف
   - المجرى: صائت طويل إذا خلت القافية من هاء الوصل.
   - الروي: صامت تبنى عليه القصيدة.
٢. تلتها القافية المطلقة المؤسسة من حيث نسبة التواتر وجاءت موصولة بالمد في بعض القصائد وبالهاء المتحركة في قصائد أخرى، وهذا يعني اشتمالها على:
   - الروي: صامت تبنى عليه القصيدة.

(١) راجع: خلوصي، صفاء - فن التقطيع الشعري والقافية، ص٢٦٦، ٢٦٧.

- الوصل: هاء تعقب الروي مباشرة تسبق بصائت قصير، وقد يعقبها صائت طويل.
- الدخيل: صامت يقع بين ألف التأسيس والروي، يعقبه صائت قصير يلتزم به
- الخروج: صائت طويل يعقب هاء الوصل.
- التأسيس: صائت طويل ولا يكون إلا ألفاً يفصل بينها وبين الروي الدخيل.
- المجرى: وهو نوعان:
- ❖ النوع الأول: صائت قصير يعقب الروي إذا اشتملت القافية على هاء الوصل.
- ❖ النوع الثاني: صائت طويل إذا خلت القافية من هاء الوصل، وهو ما يسميه العروضيون وصلاً.
- الإشباع: صائت قصير يتبع الدخيل.

٣. ثم جاءت القافية المطلقة المجردة من الردف والتأسيس من حيث نسبة التواتر وكلها موصولة بالمد. وها يعني اشتمالها على:

- الروي: صامت تبنى عليه القصيدة.
- المجرى: : صائت طويل إذا خلت القافية من هاء الوصل، وهو ما يسميه العروضيون وصلا.

٤. وتأتي القافية المقيدة في المرتبة الأخيرة من حيث نسبة التواتر، وجاءت في قصيدة واحدة نوع الشاعر فيها قوافيه. وجاءت مجردة من الردف والتأسيس، وهذا يعني اشتمالها على:

- الروي: صامت تبنى عليه القصيدة.
- التوجيه: صائت قصير يسبق الروي المقيد بالسكون.

٢. الروي والمجرى

ومن المهم الإشارة إلى إن أهم مكونين من مكونات القافية تأثيرا في المتلقي هما الروي والمجرى وهما مكونان التزم الشاعر بهما في ٢٢ قصيدة من أصل ٢٣ قصيدة أي ما نسبته ٩٦ ٪.

الروي	عدد القصائد	نسبة التوجه	عدد الأبيات	معدل طول القصيدة	نسبة التواتر
الراء	٣	١٤	٢٣٢	٧٧	٢٤
النون	٣	١٤	١٥٢	٥١	١٦
الباء	٣	١٤	١٤٦	٤٩	١٥
الدال	٣	١٤	٥٤	١٨	٥
الميم	٢	٩	١٢٨	٦٤	١٣
الحاء	٢	٩	٥٣	٢٦	٥
العين	١	٤	٥٣	٥٣	٥
الياء	١	٤	٤٥	٤٥	٥
اللام	١	٤	٤٣	٤٣	٤
القاف	١	٤	٣٦	٣٦	٤
الضاد	١	٤	٢٢	٢٢	٢
الكاف	١	٤	٩	٩	١
المجموع	٢٢	٪١٠٠	٩٧٣	٤٤	٪١٠٠

ومن الممكن أن نسجل الملاحظات التالية، حول هذه الأرقام:

١. احتلت حروف الروي التالية: الراء، والنون، والباء، والدال، المرتبة الأولى من حيث نسبة التوجه.

٢. احتل حرفا الروي الميم والحاء المرتبة الثانية من حيث نسبة التوجه.

٣. احتلت حروف الروي التالية: العين، والياء، واللام، والقاف، والضاد، والكاف المرتبة الثالثة من حيث نسبة التوجه.

٤. ثمة حروف روي أسهمت في طول معدل طول القصيدة؛ أي أنها تجاوزت المعدل العام لطول القصيدة البالغ ٤٤ بيتا، وهي: الراء، فالميم، فالعين، فالنون، فالباء، فالياء، فاللام.

٥. وفي المقابل أسهمت بعض حروف الروي في قصر أو انخفاض معدل طول القصيدة وهي: الكاف، فالدال، فالضاد، فالحاء، فالقاف.

وإذا انتقلنا إلى المجرى سواء أكان صائتا قصيراً أم صائتا طويلا- وهو ما يعرف بالوصل- فسنرى أن الشاعر قد وزع المجرى على الصوائت التالية:

المجرى	عدد القصائد	نسبة التوجه	عدد الأبيات	نسبة التواتر
الكسرة	١٠	٤٥	٣٣٢	٣٤
الضمة	٨	٣٦	٥٠٢	٥٢
الفتحة	٤	١٨	١٣٩	١٤
المجموع	٢٢	١٠٠	٩٧٣	١٠٠

وأبرز ما يلفت الانتباه في الجدول السابق هو استئثار مجرى الضمة ب ٥٢ من نسبة تواتر الأبيات. وإذا ما بحثنا عن القيمة التعبيرية للضمة فسنرى أن وصف الضمة بالأبهة، والفخامة، والقوة، والكبر، أمر مقبول على اعتبار أن الضمة أثقل الحركات، ولأن دلالة الثقل تتماشى والصفات السابقة[١].

(١) راجع: زاهيد، عبد الحميد – الصوت، ص ٢٣٢.

أما الكسرة فقد استأثرت ب ٤٥ من نسبة التوجه، ويرى عبد الحميد زاهيد أن الكسرة أصغر الحركات مدة، وهذه خاصية تشترك فيها جميع اللغات، لذا لا تدل على الرقة واللين والسرعة، لأن الحدة لا تتماشى مع الرقة واللين[١].

لذا نستطيع أن نقول إن المجرى في قوافي ديوان «تيه ونار» له قيمة تعبيرية تمثلت بالأبهة، والفخامة، والقوة، والكبر، والحدة. وهذه كلها دلالات تتلاءم مع مضامين هذه القصائد التي جعلت «المقاومة» ثيمتها الرئيسية.

وثمة أسئلة تطرح ما العلاقة بين الإيقاع والمعنى؟ هل الإيقاع الخارجي يسهم في توليد المعنى؟ ولكن أليس النظام العروضي في حالة صراع مع النظام اللغوي؟ وما الظواهر الأسلوبية المتولدة عن هذا الصراع؟ وهل هذه الظواهر تدل على قوة الشاعر أو على ضعفه؟ كل هذه الأسئلة سأعمل على الإجابة عنها في المبحث التالي.

ج - الإيقاع الخارجي والمعنى:

تساءل رومان ياكبسون عن هدف الشعراء من إيراد التوازيات النحوية ومحافظتهم عليها إذا لم تكن خاصية مميزة للشعر[٢]، وذهب تس تودوروف إلى أن أفضل مواقع التماثلات الصوتية ما جاء ضمن الوحدات الإيقاعية لكونها تبرز الكلمات[٣]. وهذا ينطبق على ظاهرتي التصريع والتقفية الواقعتين ضمن وحدتين إيقاعيتين مهمتين هما: تفعيلتا العروض والضرب.

وعند العودة إلى قصيدة «للإسراء والقدس والشهداء»[٤] وعدد أبياتها ٦٣ بيتا، نجد أن الشاعر قد عمد إلى تصريع ٣ أبيات، منها البيتان الأول والثاني:

---

(١) المصدر نفسه، ص ٢٣٣، ٢٣٤.

(٢) ياكبسون، رومان- قضايا الشعرية، ص ٨٣.

(٣) ايخنباوم- نظرية المنهج الشكلي، ص ٥٩، ٦٠.

(٤) عمر، عبد الرحيم – تيه ونار، ص ١٨-٢٣.

غَنيْتُ حبّكَ في شعري وألحاني وصنتُ عهدكَ في سرّي وإعلاني

يا ساحر الطرف سحرُ الطرف أضناني وعابر الطيف وافاني وخلّاني

إن ظاهرة التصريع التي تشكلت من خلال الألفاظ (ألحاني، إعلاني، أضناني، خلاني) أسهمت في إبراز دلالة هذه الألفاظ، ولا أبالغ إن قلت: إنها اختزلت البنية الدلالية لهذه القصيدة، وهي الثنائية الضدية بين (القرب والبعد). فالشاعر في هذه القصيدة يخاطب «المسجد الأقصى» وهو بعيد عنه، ويسعى إلى تحقيق القرب منه، من خلال التغني به في شعره، وألحانه، في سرّه، وعلانيّته. ولا يقتصر تحقيق القرب من المسجد على التغني به، وإنما يشمل كذلك زيارة طيفه للشاعر، ولكنه سرعان ما يرحل ويخلّيه، فيزيد في عذابه.

أما ثالث الأبيات المصرعة فهو قوله:

أحادي الرّكب عجّل سيركَ الواني حلَّ الصباح وما زلنا بعمّانِ

وتدل كلمة (الواني) على تلهف الشاعر لرؤية المسجد الأقصى لتحقيق القرب، وفي المقابل تدل كلمة (عَمّان) على البعد المكاني من المسجد.

وتظل هذه الثنائية تطالعنا في كل أبيات القصيدة، وقد لعبت قوافي القصيدة دورا مهما في تجليتها، فمن ذلك قوله:

فما أزال على وعد يؤملني حلم حبيب يُمنّيني وينساني

فالحلم وسيلة لتحقيق القرب، ولكن النسيان يحبط هذه الوسيلة، فيستمر البعد على حاله.

ثم يُشرك الشاعر المسجدَ الأقصى في رغبة كلٍّ منهما في تحقيق القرب:

طول اصطباركَ في بيداء رحلتنا وطول صبري على الأيّام سيّان

ولا غرو في أن القافية (سيّان) تدل على هذه المشاركة، كما يُشركه في سعادة

المرابط في سبيل الله:

ويسعف النفسَ في حمّى هواجسها أنّي وأنت بها نُمنى سعيدان

وعند باب رسول الله غايتنا ودون أعتابه يرتاح إلفان

ولا شك في أن القافيتين (سعيدان، إلفان) اللتين جاءتا على صورة المثنى، دلّتا على هذه المشاركة في الأحاسيس والمشاعر.

ويعمل الشاعر على تحقيق التوازن النفسي من خلال ابتكار فكرة القرب المعنوي في مقابل البعد المادي، ويقول:

ولّيت شطركَ وجهي فالهوى قدري وأنتَ في القلب في أعماق وجداني

يا ساكن القلب شاب الحلم في وَلَهٍ فكيف ألقاكَ في قلبي وتلقاني؟

فقد دلت القافية الأولى على المكان الذي يتحقق فيه القرب المعنوي، ودلت القافية الثانية على فعل القرب نفسه.

ثم تبرز هذه الثنائية جلية في قوله:

فهل تُراه شتيت الدّرب قرّبني من مجتلاكَ ونص العيش أدناني

فقد دلت القافية (أدناني) على هذا القرب المعنوي الذي وجد الشاعر فيه تعزية وسلوانا له، في مقابل البعد المادي المكاني المحسوس، وتبرز المفارقة حينما يجعل الشاعر هذا البعد المكاني سببا في تحقيق القرب المعنوي، حتى غدا شاعرنا يحمل وطنه في قلبه، وينتقل به من مكان لآخر.

ولكن اطراد التماثل الصوتي يؤدي بالضرورة إلى تصارع النظامين اللغوي والعروضي، وتتم ترجمة هذا الصراع لدى الشعراء المتمكنين إلى ضرورات شعرية وظواهر أسلوبية تدل على تدافع المعني في القالب الإيقاعي كالتدوير، والاطراد، والتضمين، مما يسهم في إضفاء حيوية على التماثل الصوتي.

١ - الضرورات الشعرية:

تمثل الضرورات الشعرية انزياحات أسلوبية في النص الأدبي، وهي انزياحات لا تخرج النص من دائرة السلامة اللغوية. ومن الجدير بالذكر أن كثيرا من الدارسين عدوا الأسلوب انزياحاDeviation عن نموذج آخر ينظر إليه على أنه نمط معياري[(١)]، أي: أنه خروج عن القاعدة اللغوية ومن القائلين بهذه النظرية ج. ب ثورن Thorne G. P. فالأسلوب هو الخاصية التي تتميز عن الخواص، أو الصفات الطبيعية، وتشترك معظم الاقتراحات التي وردت في أسلوبية الانزياح بمطالبتها بمعيار خارج عن النص. وتفهم الانزياحات التي يتم اكتناهها في النص على أنها الأسلوب[(٢)].

ومن أبرز الضرورات الشعرية الواردة في الديوان:

١- همز الموصول: كقوله مخاطبا د. ناصر الدين الأسد:

يا ناصر الدين أنصرني فقد نشرت حولي المنايا شباكا دون إنذار[(٣)]

إن هذه الضرورة تجبر القارئ على الوقوف بعد النداء «يا ناصر الدين» لينطق همزة الوصل كهمزة القطع مما يسهم في إبراز كلمة «أنصرني» وهي تحمل في طياتها دلالة منشودة ومطلوبة، ولاسيما أن المنايا قد نشرت حوله شباكها دون إنذار.

٢- وصل المهموز: كقوله واصفا مقلته:

كأن نبوءات النوائب عندها أو ان لها من قبل رؤياي رائيا [(٤)]

٣- تحريك الساكن: كقوله:

---

(١) راجع: مصلوح، سعد – الأسلوب، دراسة لغوية إحصائية، ص ٢٧، ٢٨.

(٢) راجع: ج. ب ثورن - «النحو التوليدي والتحليل الأسلوبي»، في كتاب اتجاهات البحث الأسلوبي، ص ١٥٥-١٦٩.

(٣) عمر، عبد الرحيم – تيه ونار، ص ٣٧.

(٤) المصدر نفسه، ص ٢٤.

جذوريَ في صلب السديم عميقة وفي رحم الأيام يبقى كيانيا[١]

وفي المثالين السابقين جاءت الضرورة الشعرية للحفاظ على الوزن

٤- صرف الممنوع من الصرف: كقوله:

أحادي الركب عجل سيرك الواني حلَّ الصباح، وما زلنا بعمانِ[٢]

وفي هذا المثال جاءت الضرورة تجنبا للوقوع في الإقواء.

٥- حذف الفاء المقترنة بجواب الشرط: كقوله:

فمن يسلُ هم الدار في يوم همها ويغفُ على أمواله وهو قانع

سيعلم يوما أن في الأهل سورةً فلا برجه ناج، ولا المال نافع[٣]

إن دلالة السين تتضمن معنى المستقبل القريب، ولعل وجود الفاء يعمل حاجزا عن الإحساس بهذه الدلالة، لذا فإن حذفها وإن كان لإقامة الوزن، فإنه أبرز دلالة السين وعمقها.

٢- التدوير:

يقدم التدوير إمكانية إيقاعية تماشي نمو نفسية الشاعر في القصيدة الواحدة، كما تماشي تفتح رؤياه، ولقد قال ابن رشيق معرفا البيت المدور: «والمداخل من الأبيات ما كان قسيمه متصلا بالآخر، غير منفصل منه، وقد جمعتهما كلمة واحدة، وهو المدمج أيضا، وأكثر ما يقع ذلك في عروض الخفيف، وهو حيث وقع من الأعاريض دليل على القوة إلا انه في غير الخفيف مستثقل عند المطبوعين، وقد يستخفونه في الأعاريض القصار: كالهزج، ومربوع الرمل وما أشبه ذلك»[٤].

---

(١) المصدر نفسه، ص ٢٧.

(٢) المصدر نفسه، ص ٢١.

(٣) المصدر نفسه، ص ١٧.

(٤) ابن رشيق القيرواني- العمدة، جـ١، ص ١٧٧، ١٧٨.

ولهذا نقول إن التدوير يظل إمكانا قابلا للتشكل والتعدد حسب التجربة انسجاما مع تدرجاتها الروحية والفكرية، إنه في هذه الحالة مدى مفتوح يتسع أو يضيق يتوتر أو يرتخي[١]. وفي كل هذه المستويات لا يصغي الشاعر إلا إلى إيقاعه الداخلي، وما فيه من ضجيج أو صمت أو هوى، بكلمة أخرى يظل التدوير «حاجة تعبيرية وموسيقية لتحقيق إيقاع التجربة»[٢].

ومن الواضح أن التدوير يلغي الثنائية الجزئية في البيت ويخضعه لوحدة متماسكة الأجزاء مما يخرج القصائد من نسقها العمودي الثنائي إلى نسق عمودي جديد موحد الإطار[٣].

وقد أرجع باحث معاصر هذا المظهر الإيقاعي إلى تدافع المعنى، وتلاحق أجزائه، واتصال حلقاته مما يزيد من حيوية البيت ويهيئ الفرصة لإخلال التوازن الدقيق الذي كان قائما بين الوزن في وحدته الأفقية المطردة، والقافية في وحدتها العمودية المتكررة[٤].

وقد شكل التدوير ظاهرة بارزة في قصيدة واحدة، هي قصيدة «فسحة أمل»[٥]، وهي على مجزوء الرمل، وعدد أبياتها ٢٩ بيتا، منها ٢٤ بيتا مدورا أي ما نسبته ٨٣٪.

ومن الجدير بالذكر أن هذه القصيدة هي رد على قصيدة أخرى بالعنوان نفسه كان قد كتبها د. عبد الرحمن شقير يطلب فيها من شاعرنا أن يصدح بالغناء، فما كان

---

(١) راجع: العلاق، علي جعفر – في حداثة النص الشعري، دراسات نقدية، ص ١٠٠.

(٢) راجع: الكبيسي، طراد – الغابة والفصول، كتابات نقدية، ص ٩٩.

(٣) راجع: الطرابلسي، محمد الهادي – خصائص الأسلوب في الشوقيات ص٨٥، ٨٦.

(٤) راجع: الهاشمي، علوي – السكون المتحرك دراسة في البنية والأسلوب تجربة الشعر المعاصر في البحرين نموذجا، جـ١، ص ٧٣.

(٥) عمر، عبد الرحيم – تيه ونار، ص ٥١.

منه إلا أن قام بكتابة هذه القصيدة التي ألمس فيها توافقا عجيبا بين الشكل والمضمون، فقد اختار الشاعر بحرا قصيرا هو مجزوء الرمل، ومن ثم تشكل صراع بين القالب الوزني الضيق جدا والمعنى المتدافع، ولم يجد الشاعر بدا من عقد مصالحة تمثلت من خلال مجموعة من الظواهر العروضية والأسلوبية، وعلى رأسها ظاهرة التدوير، لقد أراد شاعرنا أن يتغلب على الثنائية الجزئية الضيقة للبيت لذا جاءت معظم أبيات القصيدة مدورة.

لقد قامت هذه القصيدة على ثنائية ضدية بين (الصمت والبوح) فالشاعر يأبى أن يظل صامتا، ومهما ساءت الظروف فهناك فسحة أمل، لذا حاول شاعرنا تخطي الصمت الذي يضيق الأفق من خلال البوح، وقد انتقلت هذه الروح الثائرة إلى شكل القصيدة، فإذا به يسعى إلى كسر القالب الإيقاعي من خلال تدوير الأبيات.

٣- الاطراد:

يقول ابن رشيق القيرواني: «ومن حسن الصنعة أن تطرد الأسماء من غير كلفة ولا حشو فارغ، فإنها إذا اطردت دلت على قوة طبع الشاعر وقلة كلفته ومبالاته بالشعر» [(١)] وقد ذهب أحمد مطلوب إلى أن عدم قصر الاطراد على الأسماء أقرب دلالة على هذا الفن[(٢)].

ويعمل الشعراء على التدرج في ترتيب الدوال بأشكال تجعلها خاضعة لحقول دلالية متصلة فيما بينها، وقد تضيق هذه الحقول، أو تتسع بناء على منازل الدوال من نظائرها، وفي هذه الحالة يعمل القارئ على توقع الدوال بعد قراءة الدال الأول، والثاني، حتى تكتمل الصورة الموجزة عن نظام معين[(٣)].

---

(١) ابن رشيق القيرواني- العمدة، جـ٢، ص ٨٢.

(٢) راجع: مطلوب، أحمد - معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، مادة الاطراد.

(٣) راجع: محمد الهادي الطرابلسي- خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص ١٣٣.

وقد تطّرد الأسماء في السياق الواحد دون أن تخضع لترتيب معين، وهذا يدل على غزارة الأفكار لدى الشاعر، ولذا استعصت عليه حصرا، وترتيبا، وفي هذه الحالة تتنوع الاتجاهات في تفسير علاقات الألفاظ ببعضها[١].

ويعد أسلوب الاطراد ظاهرة بارزة في الديوان كله، فقد تكرر في أكثر من عشرين موضعا، وفي أكثر الشواهد كان الشاعر يعمد إلى اطراد ثلاثة دوال في البيت الشعري كقوله:

تُرى تذبل الأحلام والحب والهوى كما بان من خلف السنين خفارها[٢]

كما عمد الشاعر إلى اطراد أربعة دوال في البيت الشعري على صور عدة: فتارة تطرد في الشطر الأول كقوله:

ولكنني والوقت والموت والهوى عدونا بلا جدوى سنينا خواليا[٣]

وتارة تطرد على كلا الشطرين كقوله:

يا بنت عدنان في الآفاق حمحمة وعارض وأعاصير وأمطار [٤]

---

(١) المصدر نفسه، ص ١٣٧.

(٢) عمر، عبد الرحيم – تيه ونار، ص ٥٦.

ومن الشواهد على اطراد ثلاثة دوال:

- قصيدة بي ما مثل بك ص ٣٥ البيت: ٥١.
- قصيدة سلاما أيا بغداد ص ٦٣ الأبيات: ٢١، ٢٢، ٣٤، ٥٣، ٥٥، ٦٣، ٦٦.
- قصيدة تحية ص ٧٠ البيت: ٣٣، ٥٢.
- قصيدة ثورة الأرض ص ٧٨ البيت: ٣١.
- قصيدة مقاتل بالحجارة ص ١١٩ البيت: ٤٨.

(٣) عمر، عبد الرحيم – تيه ونار، ص ٢٧.

(٤) المصدر نفسه، ص ٧٢.

=

وفي نموذج آخر اطردت خمسة دوال أفقيا في البيت الشعري كقوله:

كأن المنى والخصب والزهر والهوى ووجد الصبايا في القلوب براعمُ[(١)]

وفي نموذج آخر اطردت ستة دوال في البيت الشعري كقوله واصفا الأفراح في بلدته جيوس:

كواعب أتراب وبيض نواهد وحور وعين ما رأتها عواصم[(٢)]

وقد مر بنا قول عبد الرحيم عمر:

ولكنني والوقت والموت والهوى عدونا بلا جدوى سنينا خواليا

ويسعى فيه إلى الحفاظ على كل من الحب والوقت، لذا عدا هاربا من الموت، ولكن الموت آت لا محالة، يهدم اللذات، ويوقف ساعة العمر، ففي البيت ثنائية ضدية بين الحياة والموت، وطبيعة الصراع بين هذين القطبين قائمة على الهروب، ويلخص شاعرنا الحياة في نظره بكلمتين: (الوقت والهوى)، إلا أن هذا الهروب المرهق مصيره إلى الفشل، لذا قال (بلا جدوى)، على هذا يمكن القول إن ظاهرة الاطراد أسهمت في تشكيل البنية الدلالية للبيت الشعري، من خلال اطراد أربعة دوال كشفت لنا عن هذا الصراع المرير بين الحياة والموت، كما بينت لنا مفهوم الحياة في نظر الشاعر.

وسواء أتدرج الشاعر في ترتيب الألفاظ أم لم يتدرج فإن هذه الظاهرة تكشف عن صراع المعنى مع القالب الإيقاعي الضيق، ولذا خرجت الذات بصيغة مصالحة

=

ومن الشواهد على اطراد أربعة دوال:

- قصيدة حطين ص ٥٣ البيت: ٥٣.
- قصيدة تحية ص ٧٠ البيت: ٧٤.
- قصيدة مقاتل بالحجارة ص ١١٩ البيت: ٣٢.

(١) المصدر نفسه، ص ١٠٩.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٠٩.

تتمثل في تكثيف العبارة الشعرية، ومنح القارئ فرصة ملء الفراغات، والإسهام في تكوين النص الشعري، مما يزيد من حيوية البيت الشعري ويقيه من النثرية التفصيلية.

٤ - التضمين:

إن التضمين تقنية أسلوبية يستخدمها الشاعر ليربط بين الأبيات الشعرية على نحو ما، بحيث يتجاوز المعنى حدود القالب الإيقاعي للبيت الشعري، ويكتمل في البيت الذي يليه على أقل تقدير، ولقد عرفه ابن رشيق القيرواني بقوله: «أن تتعلق القافية أو لفظة مما قبلها بما بعدها»[١]. وعلى الرغم من أن ظاهرة التضمين معدودة من عيوب الشعر، وهذا يرجع إلى أن الشعر القديم يصدر من منطلق نقدي أساسه استقلال البيت عما قبله وعما بعده، وعدم الالتزام بوحدة العمل الفني لبناء متطور نام[٢] فإن ابن رشيق لم يعد ذلك من عيوب الشعر، وقد تبعه في هذا الرأي ابن الأثير[٣]. ويذهب ابن رشيق إلى أنه من الأفضل كون اللفظة المتعلقة بالبيت الثاني بعيدة[٤]، وقد ذكر ابن رشيق أيضا أنه «ربما حالت بين بيتي التضمين أبيات كثيرة بقدر ما يتسع الكلام وينبسط الشاعر في المعاني، ولا يضره ذلك إذا أجاد» [٥].

ويلحظ أن الشاعر قد حرص على أن تكون اللفظة المتعلقة بالبيت الثاني بعيدة، ومن ذلك قوله:

واخجلتاه لو اني مالك سببا غير المقصِّر من خيل وأرسانِ

إذن لجئت على هوجاء عاصفة تلقي على جبل الزيتون جثماني[٦]

(١) ابن رشيق القيرواني - العمدة، جـ١، ص ١٧١.

(٢) إبراهيم السعافين - مدرسة الإحياء والتراث، ص ٤٥٧.

(٣) راجع: ابن الأثير - المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، جـ٣، ص ٢٠١.

(٤) راجع: ابن رشيق القيرواني - العمدة، جـ١، ص ١٧١.

(٥) المصدر نفسه، جـ١، ص ١٧٢.

(٦) عمر، عبد الرحيم - تيه ونار، ص ٢١.

=

وتزداد حدة تدافع المعنى في القالب الإيقاعي عند اجتماع ظاهرتي التدوير والتضمين معا، وبذلك لا يكتفي المعنى بإلغاء قاعدة انقسام البيت الشعري إلى شطرين، وإنما يعمد أيضا إلى إلغاء قاعدة استقلال بنية البيت الشعري ومثال ذلك قوله:

وكمي كلـما أمعـن فـي الـدرب جماحـا

أومضت في عينه الآماد أشواقا ملاحا [١]

وتعد ظاهرة التضمين إفرازا لحالة الصراع بين المعنى من جهة والتماثل الصوتي المطرد سواء أكان زمنيا، أم نغميا من جهة أخرى. أما من حيث التماثل الزمني المطرد فإن أي محاولة لتجاوز الوحدة البيتية التامة المغلقة تعد انحرافا نسبيا عن القاعدة الشعرية العربية[٢]، وإذا نظرنا إلى هذه الظاهرة من حيث التماثل النغمي المطرد فإنها تعد تغافلا عن أهمية القافية، وما تمثله بالنسبة إلى المعنى من حيث كونها عقدة موسيقية نفسية، لغوية، فكرية، يتحد في رباطها مجمل البيت، إلا أنها ظلت موجودة وجودا شكليا، فإذا بالمعنى يقفز على أسوارها دون اكتراث بها[٣].

إن ظاهرة التضمين تدل على عدم رغبة الشاعر في أن يصب معناه في قالب محدد لم يعد يتناسب مع مساحة المعنى الذي يريد التعبير عنه، فقد تكون تلك المساحة

=

ومن تلك الشواهد أيضا:

- قصيدة أحزان في العيد ص ٢٩ البيتان: ٦، ٧.
- قصيدة حطين ص ٥٣ البيتان: ١٩، ٢٠.
- قصيدة ثورة الأرض ص ٧٨ البيتان: ٦، ٧.

(١) المصدر نفسه، ص ٥١.

(٢) راجع: علوي الهاشمي– السكون المتحرك، جـ١، ص ٦٥.

(٣) المصدر نفسه، جـ١، ص ٧١، ٧٢.

أوسع مدى من مساحة وزن البيت، أو تكون أقصر من ذلك، كما أنها تمثل الفعل الحيوي الإيجابي المندفع نحو الخارج من أعماق الذات الشاعرة، أو من قاع النص لارتباطها المباشر بحيوية المضمون[١].

ولعل هذه الظاهرة تأتي على تحطيم الوحدة الموسيقية للبيت، تلك الوحدة التي كانت تفرض على النفس حركة معينة، لم تكن في أغلب الأحيان هي الحركة الأصلية التي تموج بها النفس، وقد نتج عن ذلك أن الشاعر كان يتحرك نفسيا وموسيقيا على وفق مدى الحركة التي تموج بها نفسه، فقد تكون حركة سريعة ما تلبث أن تنتهي، وعندئذ ينتهي الكلام، وقد تكون ذبذبة بطيئة هينة متماوجة وعندئذ يمتد الكلام ليشمل بيتين[٢].

وإذا كان المعنى قد تدافع أفقيا في ظواهر التدوير، والاطراد، فإنه في ظاهرة التضمين قد تجاوز المساحة البيتية الضيقة، وتدافع رأسيا معلنا ثورة الذات الشاعرة وتبرمها بالقالب الإيقاعي.

ثانيا: الإيقاع الداخلي

أ - الإيقاع الداخلي الزمني:

ثمة بنية إيقاعية فرعية في الشعر قائمة على التماثل الزمني الحر ولا تخضع في تكوينها لمبدأ التعاقب المطرد داخل الزمن، وقد درس البلاغيون هذه الظواهر الإيقاعية الحرة تحت مسميات عدة، فتحدثوا عن الموازنة: «وهي أن تكون ألفاظ الفواصل من الكلام المنثور متساوية في الوزن، وأن يكون صدر البيت الشعري وعجزه متساويي الألفاظ وزنا» [٣]. كما تحدثوا عن التقطيع وهو من أنواع التقسيم، ولا يختلف عن الموازنة

---

(١) المصدر نفسه، جـ١، ص ٦٦، ٦٧.

(٢) راجع: اسماعيل، عز الدين – الشعر العربي المعاصر، ص ٦٦.

(٣) ابن الأثير، ضياء الدين – المثل السائر، ج١، ٣٧٧.

إلا في كونه يتجاوز التقسيم الثنائي إلى تقسيم ثلاثي ورباعي، وخماسي، وسداسي، فالتقسيم هو استقصاء الشاعر جميع ما ابتدأ به[١] كأن يذكر شيئا ذا جزأين أو أكثر ثم يضيف إلى كل واحد من أجزائه ما هو له[٢]. هذا إن كان التماثل داخل نطاق البيت الشعري، أما إن وجد بين أوائل الأبيات المتتالية سموه التطريز[٣].

ولذا فإن عرضنا لهذه الظواهر سيختلف عن تناول البلاغيين لها، وسيكون منطلقنا في الدراسة البحث عما يجمع هذه الظواهر لا عما يفرق بعضها عن بعض، وهي ظواهر قائمة على توازيات نحوية سواء أكانت أفقية أم رأسية.

١ - التوازي النحوي الأفقي:

يعرف التوازي بأنه: «شكل من أشكال التنظيم النحوي، يتمثل في تقسيم الحيز النحوي إلى عناصر miembros متشابهة في الطول، والنغمة، والبناء النحوي، فالكل يتوزع في عناصر أو أجزاء ترتبط نحويا وإيقاعيا فيما بينها، وهي ظاهرة رئيسية في الشعر... تؤكد بقاء شكل الرسالة» [٤]. ولا يعد كل تكرار للأصوات والمدلولات توازيا فلا بد من أن تكون هذه التكافؤات الصوتية والدلالية موضوعة نسقيا في أوضاع متكافئة في السلسلة[٥]. فالتوازي يستلزم وضع عناصر لغوية متكافئة صوتياً أو دلالياً في أوضاع متكافئة نحوياً وإيقاعيا[٦].

ويمكن التفريق بين نمطين رئيسيين من التوازي النحوي: التوازي النحوي الأفقي، والتوازي النحوي الرأسي، ويشمل التوازي النحوي الأفقي ما عرف

(١) راجع: ابن رشيق – العمدة، ج٢، ص٢٠، ٢٥.

(٢) راجع: السكاكي - مفتاح العلوم، ص١٨٠.

(٣) راجع: العسكري –كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، ص٤٢٥.

(٤) إيفانكوس، خوسيه- نظرية اللغة الأدبية، ص٢٠١.

(٥) المصدر نفسه، ص٢١٩.

(٦) المصدر نفسه، ص٢١٧.

بالموازنة والتقطيع أو التقسيم، في حين يشمل التوازي النحوي الرأسي ما عرف بالتطريز.

ويندرج ضمن التوازي النحوي الأفقي كل العناصر اللغوية المتماثلة نحويا وكميا في نطاق البيت الشعري الواحد، سواء أكان انقسامها ثنائيا، أم ثلاثياً، أم رباعياً، أم خماسياً. ومن المهم التمييز بين العناصر اللغوية التي تتماثل كمياً دون أن يعتري تماثلها خلل، والعناصر اللغوية التي تقترب من التماثل الكمي.

أولاً: التوازي المتوازن: وفيه يلمس احترام من قبل الشاعر للفواصل الوزنية أي التفعيلات، ويتفرع إلى أنواع عدة هي:

أ - التوازي الثنائي: وقد يشمل كلا الشطرين كقوله:

عيونك في ليل الفرات مدامع ووجهك في ليل الملمات ناصع[1]

مبتدأ+ مضاف إليه+ جار+ مجرور+ مضاف إليه+ خبر//

مبتدأ+ مضاف إليه+ جار+ مجرور+ مضاف إليه+ خبر

فعول/ مفاعيلن/ فعول/ مفاعلن// فعول/ مفاعيلن/ فعولن/ مفاعلن

وقد ينحصر التوازي في شطر واحد كقوله واصفا ضحايا مدرسة بلاط الشهداء:

وفي البلد المنصور أسمع صوتهم فهذي سجاياهم، وتلك النوازع [2]

(فهذي سجاياهم) مبتدأ+ خبر/ فعولن مفاعيلن

(وتلك النوازع) مبتدأ + خبر / فعولن مفاعلن

ب - التوازي الثلاثي: و -في الغالب يترافق هذا النوع من التوازي مع ظاهرة الترصيع كقوله:

---

(١) عمر، عبد الرحيم – تيه ونار، ص ١٢.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٣.

فالليل ليل جوى والصبح صبح هوى والصحب صحب غوى والكل سماري[(١)]

(فالليل ليل جوى) (مبتدأ+ خبر+ مضاف إليه) (مستفعلن/ فعلن)

(والصبح صبح هوى) (مبتدأ+ خبر+ مضاف إليه) (مستفعلن/ فعلن)

(والصحب صحب غوى) (مبتدأ+ خبر+ مضاف إليه) (مستفعلن/ فعلن)

ج - **التوازي الرباعي: ويشمل التوازي كلا الشطرين، كقوله واصفا الموت:**

يدمر آمالا ويقصي أحبة ويقرض آجالا ويرتد لاهيا [(٢)]

(يدمر آمالا) (فعل+ فاعل ضمير مستتر+ مفعول به) (فعول/ مفاعيلن)

(ويقصي أحبة) (فعل+ فاعل ضمير مستتر+ مفعول به) (فعولن/ مفاعلن)

(ويقرض آجالا) (فعل+ فاعل ضمير مستتر+ مفعول به) (فعول/ مفاعيلن)

(ويرتد لاهيا) (فعل+ فاعل ضمير مستتر+ حال) (فعولن/ مفاعلن)

وترجع موازاة الشاعر بين المفعول به والحال إلى أنهما مفهومان نحويان متوازيان ينتميان إلى الفضلات المنصوبة.

ثانيا: التوازي شبه المتوازن: وفيه يلمس احترام جزئي من قبل الشاعر للفواصل الوزنية أي التفعيلات، ويتفرع إلى أنواع عدة هي:

أ - **التوازي الثلاثي: ويشمل كلا الشطرين كقوله:**

مشبعة الأنحاء مسحورة المدى سديمية الأرزاء قل اختبارها[(٣)]

(مشبعة الأنحاء) (مبتدأ ضمير مستتر+ خبر+ مضاف إليه) (فعول/ مفاعيلن/ ف).

(مسحورة المدى) (مبتدأ ضمير مستتر+ خبر+ مضاف إليه) (عولن/ مفاعلن)

(١) المصدر نفسه، ص ٣٦.

(٢) المصدر نفسه، ص ٢٥.

(٣) المصدر نفسه، ص ٦١.

(سديمية الأرزاء) (مبتدأ ضمير مستتر+ خبر+ مضاف إليه) (فعولن/ مفاعيلن/ ف).

ب - التوازي الرباعي: ويشمل كلا الشطرين كقوله:

فبغداد ملء السيف والحرف عزة ودجلة تروي والدهور مسامع [١]

(فبغداد ملء السيف) (مبتدأ + خبر) (فعولن/ مفاعيلن/ ف)

(والحرف عزة) (مبتدأ + خبر) (عولن/ مفاعلن)

(ودجلة تروي) (مبتدأ + خبر) (فعول/ مفاعي)

(والدهور مسامع) (مبتدأ + خبر) (لن / فعول/ مفاعلن)

أما عن الوظيفة الدلالية التي قام بها التوازي النحوي فهي:

- تأكيد المعنى بمعنى مقارب له: ويظهر في التوازي النحوي الثنائي وعرفت هذه الظاهرة باسم الموازنة.

وفي البلد المنصور أسمع صوتهم فهذي سجاياهم وتلك النوازع [٢]

فقد ترافق التماثل الشكلي (الصوتي والنحوي) مع التماثل الدلالي، فالسجية هي الطبيعة والخلق، أما النزعة فهي حالة شعورية ترمي إلى سلوك معين لتحقيق رغبة ما.

- يوظف التوازي النحوي الثلاثي والرباعي. . . الخ في تفصيل المعنى من خلال قيام كل قرينة بالدلالة على جانب من المعنى العام بحيث تشكل القرائن مجتمعة صورة مكتملة للمعنى. وعرفت هذه الظاهرة باسم حسن التقسيم. ومثال ذلك قوله:

فالليل ليل جوى والصبح صبح هوى والصحب صحب غوى والكل سماري [٣]

---

(١) المصدر نفسه، ص ١٤.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٣.

(٣) المصدر نفسه، ص ٣٦.

لقد أراد الشاعر أن يصور حالة اللامبالاة التي يحياها، فجاء بثلاث قرائن، وتمثل القرينتان الأولي والثانية عنصر الزمان، وتمثل القرينة الثالثة عنصر الإنسان، ويبدو الشاعر غير معني بعنصر الزمان، لأنه زائل لا محالة، لذا أخذ يبحث عن اللذة (الجوى والهوى) حتى لا يشعر بوطأة الزمن.

ثالثاً: التوازي الحر:

١- التوازي النحوي الأفقي: ويقوم على التحرر من الحيز الزماني للفواصل الوزنية المقولبة لإيقاع العبارة وإن لم يتجاوز الشاعر في توازياته حدود البيت الشعري. ومثال ذلك قوله واصفا خيول الأمة:

تشظت فهانت فاستبيحت فأدمنت وعاثت بها الأيدي وعاث انشطارها[(١)]

ويسهم هذا النوع من التوازي في تفصيل المعنى، وأخذ التفصيل هنا طابع التدرج، فالعلة الأساسية هي الفرقة (تشظت) ونتج عن هذا التشظي الهوان (فهانت)، ثم نتج عن هذا الهوان استباحة الأعداء للأرض (فاستبيحت)، ومن ثم اعتادت على الاستباحة حتى أدمنتها (فأدمنت). وهنا تتشكل مفارقة مفادها أن الإدمان يكون على شيء تحبه النفس، لا على شيء مكروه، وهذا بدوره يكشف عن صعوبة تغيير حال الأمة لأنها تعشق هوانها.

٢- التوازي النحوي الرأسي: وهو النمط الثاني من نمطي التوازي النحوي، تتوازي فيه العبارات توازيا رأسيا، وهو ما عرف بالتطريز، وتمثل هذه الظاهرة الإيقاعية مرحلة متطورة من الإيقاع لتجاوزها المساحة البيتية الضيقة واختراقها بنية القصيدة رأسيا، مما أسهم في توحيدها شكليا ودلاليا.

فمن التوازيات ما اقتصر على بيتين متتاليين كقوله:

---

(١) المصدر نفسه، ص ٥٧.

فلا أنا مالك قلبي فأمنعه ولا أنا مالك روضي وأزهاري
ولا أنا واصل حتى وإن رغبت تلك السواحر من غيد وأقمار[(١)]

ومن التوازيات النحوية ما امتد عبر ثلاثة أبيات كقوله مخاطبا بغداد:

حملتِ إلى الأهلين ما حلمتْ به عيون وما اشتاقت لطلعته الهدبُ
حملتِ سلاما وانتصارا وآية على زمن ظلت به خيلنا تكبو
حملتِ لنا البرهان أنَّا لها إذا استقامت قيادات وأمنَّها شعب[(٢)]

ومن التوازيات ما امتد عبر أربعة أبيات كقوله مخاطبا الشهيد:

لكن أراكَ بكل من قابلته عيون وما اشتاقت لطلعته الهدبُ
وأراك في إصرارهم مثلا، وفي قسماتهم، وأراك في الأحداق
وأراك في مقل الصبايا عزة وأراك عند الروع رقية راق
وأراك في الوطن العزيز، شموخه وأراك في سور الرجال الواقي[(٣)]

ووظف الشاعر هذه الظاهرة نمو المعنى ففي كل مرة تتكرر فيها القرينة (أراكَ) يبنى الشاعر عليها معنى جديدا، فالشهيد باق لم يمت، وهو بيننا، نراه في وجوه من نقابلهم، وفي قسماتهم، وفي أحداقهم، وفي مقلهم، وفي عزمهم، وفي إصرارهم، وفي سور الرجال، وفي شموخ الوطن.

وتكمن القيمة الأسلوبية للتوازيات النحوية الرأسية والأفقية في سلسلة علاقات التماثل وعلاقات التقابل بين القرائن من جهة، والسياقات المجاورة لها من جهة أخرى، فالسياق الأسلوبي نسق لغوي يقطعه عنصر غير متوقع، ويعد التقابل

(١) المصدر نفسه، ص ٣٦.
(٢) المصدر نفسه، ص ٦٣.
(٣) المصدر نفسه، ص ١١٥.

الناتج عن هذا الاقتحام مثيرا أسلوبيا، فقيمة المقابلة الأسلوبية ترجع إلى تلك العلاقة بين العنصرين المتضادين المتتابعين(١).

وهذا يعنى أن القرينة تتكرر مرات محدودة، لذا يعد تكرارها في المرة الأولى مهما، لأنه يلفت الانتباه إليها، ثم يعتاد المتلقي على هذا التكرار، ويقل اهتمامه به، حتى إذا ما عدل عنه الشاعر، عُدَّ هذا العدول مثيرا أسلوبيا لا تقل أهميته عن التكرار نفسه.

ب - الإيقاع الداخلي النغمي:

١ - تنويع القوافي:

عمد عبد الرحيم عمر إلى تنويع القوافي في قصيدة واحدة من ديوان «تيه ونار» وهي قصيدة «طارقا بابك» (٢) وتقع في ١٨ بيتا يقول فيها:

طارقا بابك مخجول الخطا	كلما عاودني الداء أعودْ
أشتكي من عللي مختلطا	سودت في ناظري لون الوجود
وكأني رمت حلا وسطا	لحياة من فناء وخلود
ضارعا جئتك أشكو شططا	من عنيف الداء في قلب رقيقْ
كلما أوشك يشفى سقطا	ليس يحميه محب أو رفيق
خافق في حبه ما قنطا	رغم ما صادف من هول الطريق
كم قسا الدهر عليه وسطا	فتأسى بمطيف من بريق

يتحدث عبد الرحيم عمر عن عودته إلى الله كلما عاوده داء القلب، واتبع في القصيدة نمطا غريبا من التقفية، فالشطر الأول قائم على تكرار روي الطاء، أما الشطر الثاني فتتغير قافيته في كل مقطع، وكأن هذا التغير ما بين الشطرين يماثل حالة التذبذب

(١) راجع: ريفاتير، ميكل- «معايير لتحليل الأسلوب» في كتاب اتجاهات البحث الأسلوبي، ص١٤٨.

(٢) عمر، عبد الرحيم، تيه ونار، ص ١٠٢.

التي يعيشها عبد الرحيم، وجعل القافية الأولى دالة على حاله ساعة المرض، وهو ما يتضح من دلالة الألفاظ (الخطا، مختلطا،. . . الخ)، فهو يعود إلى الله مخجول (الخطا) ساعة المرض، وليس داء القلب هو الداء الوحيد الذي يعانيه، فهو يشتكي من علله (مختلطا)، لكنه يشكو من داء القلب (شططا)، وكلما أوشك على الشفاء من هذا الداء (سقط) فيه مرة أخرى، ولم يرحمه الدهر، وقسا عليه و(سطا). ومع ذلك فإن هذا القلب المريض ما (قنطا)، وهو يرى أن في عودته إلى الله في الشدة حلا (وسطا) بدلا من الإعراض.

أما إذا انتقلنا إلى المجموعة الثانية من القوافي فستطالعنا: (أعود، وجود، خلود) في المقطع الأول و: (رقيق، رفيق، طريق، بريق) في المقطع الثاني، وهي قواف تكشف عن علاقة الشاعر بالعالم (الداخلي والخارجي) في حال المرض، فعند المرض (يعود) إلى الله لأن الحياة فناء و(خلود)، كما أن (الوجود) قد اسود في ناظريه، وشاعرنا غير قادر على الاستمرار لأن قلبه (رقيق)، وقد صادف من هول (الطريق) ما يعجز عن مساعدته في اجتيازه صديق أو (رفيق)، إلا أنه يتأسى في هذه الرحلة الصعبة بمطيف من (بريق). على هذا يكون العالم الداخلي زاخرا بالإيمان والأمل أمام عالم خارجي مسود يواجه الفرد فيه المصاعب وحيدا.

إن الالتزام بوحدة القافية ضمن تنوع مجموعاتها في النص يدل على رغبة الشاعر في المواءمة بين نظامين على صعيد القافية: نظام قديم حاضر في ذهن الشاعر إلا أنه قد تعرض للخلخلة، ونظام جديد يحاول أن يتقاسم إرث النظام السابق شكليا، ويعيد هندسة سطحه الخارجي لإبراز ذات الشاعر من خلال مجموعات القوافي المتنوعة التي تشكل راحة نسبية للشاعر، وتنفيسا لطاقاته الشعرية؛ وذلك لأن القافية المطردة تقلص من إمكانية تدفق أبيات القصيدة، في حين أن تنويع القوافي

يسمح للشاعر أن يعبر عما يموج في داخله بقدر أكبر من الحرية، وإن تم ذلك في إطار وحدة الوزن[١].

٢ - التصريع والتقفية

إن التصريع والتقفية ملحظ موسيقي يتأكد من تعريف ابن رشيق القيرواني ظاهرة التصريع بقوله: «فأما التصريع فهو ما كانت عروض البيت فيه تابعة لضربه: تنقص بنقصه، وتزيد بزيادته... والتقفية: أن يتساوى الجزءان من غير نقص ولا زيادة، فلا يتبع العروض الضرب في شيء إلا في السجع خاصة... فكل ما لم يختلف عروض بيته الأول مع سائر عروض أبيات القصيدة إلا في السجع فقط فهو مقفى»[٢].

في هذا التعريف يفرق ابن رشيق بين ظاهرتين صوتيتين كثر الخلط بينهما هما: التصريع وهو «تغيير في العروض لملاءمتها بالضرب وزنا وقافية زيادة أو نقصا» والتقفية: وهي «اتفاق العروض والضرب وزنا وقافية دون إدخال أي تغيير في العروض زيادة أو نقصا»[٣].

وقد ذهب ابن رشيق إلى أن مذهب فحول الشعراء ألا يأتوا بالتصريع إلا في مهمات القصائد فيما يتأهبون له من الشعر، وهذا يدل على فضل التصريع[٤]. أما ابن الأثير فقد كره تكرار التصريع في القصيدة ذاتها، وإن كان يرى أن التصريع يدل على سعة القدرة في أفانين الكلام[٥]. وقد رأى فيه باحث معاصر عودة مبدئية متصلة بحركة الذات إلى الانبثاق ومعاودة الإعلان عن وجودها الخارجي داخلياً[٦].

---

(١) راجع: الهاشمي، علوي - السكون المتحرك، ج١، ص٧٥، ٨٠، ٨١.

(٢) ابن رشيق القيرواني- العمدة، ج١، ص١٧٣، ١٧٤.

(٣) صفاء خلوصي- فن التقطيع الشعري والقافية، ص٥٣.

(٤) راجع: ابن رشيق القيرواني- العمدة، ج١، ص١٧٦.

(٥) راجع: ابن الأثير، ضياء الدين- المثل السائر، ج١، ص٣٣٨.

(٦) راجع: الهاشمي، علوي - السكون المتحرك، ج١، ص٣١٢.

لقد كان شاعرنا على وعي بالموسيقى الداخلية والموسيقى الخارجية في القصيدة، وكان يوائم بينهما بما يتفق وطبيعة تجاربه، ومن وسائله في هذا تصريع المطالع وتقفيتها، فقد اشتمل ديوان «تيه ونار» على ٢٣ قصيدة عمد الشاعر فيه إلى تصريع مطالع ١١ قصيدة وهي:

١. للإسراء والقدس والشهداء.
٢. أحزان في العيد.
٣. بي مثل ما بك.
٤. سلاما أيا بغداد.
٥. تحية.
٦. نجوى أسير.
٧. تهنئة وعتاب.
٨. عودة أيار.
٩. في صرح الشهيد.
١٠. أغنية إلى عمان.
١١. حياك.

كما عمد كذلك إلى الإتيان بمطالع مقفاة غير مصرعة في ١٠ قصائد وهي:

١. تهنئة.
٢. أكبادنا تحت التراب
٣. من أجلنا لا ترحلوا
٤. فسحة أمل

٥. حطين

٦. ثورة الأرض

٧. المخاض

٨. إلى عاتبة

٩. في ذكرى والدي

١٠. مقاتل بالحجارة

ويشتمل الديوان على قصيدتين تخلوان من التصريع والتقفية وهما:

١. لو كان لي: ومطلعها هو:

لو كان لي لحبست النور عن وطن أساق للسجن فيه دون ما سبب[(١)]

ويرجع عزوف الشاعر عن تصريع هذا المطلع أو تقفيته إلى كونه يمثل تناصا مع قول الشاعر وهو غير مصرع:

لو في يدي لحبست الغيث عن وطن مستسلم وقطعت السلسل الجاري[(٢)]

٢. طارقا بابك: وهي القصيدة الوحيدة التي نوع فيها الشاعر قوافيه، ولذا خلت من التصريع والتقفية لاعتمادها نظاما خاصا من التقفية.

إن هذا الإحصاء يكشف لنا أن شاعرنا كان يراوح بين تقليد القدماء في تمثل هذه الظاهرة، والخروج عليها، وكأننا به يمتلك ناصية القول بشخصية مستقلة.

ولا يخلو الديوان من أبيات مصرعة أو مقفاة في غير المطالع وهي:

---

(١) عمر، عبد الرحيم – تيه ونار، ص ٩١.

(٢) الجواهري، محمد مهدي – ديوان الجواهري، ج١، ص ٤٢٩.

اسم القصيدة	الصفحة	أرقام الأبيات
تهنئة	٩	١٢، ١٩، ٢٢
أكبادنا تحت التراب	١٢	٨، ٤٤، ٤٩
للإسراء والقدس والشهداء	١٨	٢، ٢٥
من أجلنا لا ترحلوا	٢٤	٤٣
أحزان في العيد	٢٩	٢٩، ٤٢، ٤٧
حطين	٥٣	٣، ١٩، ٢٦، ٣٣، ٣٥، ٥٨، ٦١، ٧٨، ٨٤
سلاما أيا بغداد	٦٣	٦١
تحية	٧٠	٧، ١٧، ٤٩، ٧٦
ثورة الأرض	٧٨	١٢، ٢٠، ٣٨، ٤٦، ٤٩
نجوى أسير	٨٧	٣، ٨
تهنئة وعتاب	٩٤	٢٩، ٣١، ٤٢
إلى عاتبة	٩٩	١٤
في ذكرى والدي	١٠٥	٤، ٤٧
في صرح الشهيد	١١٥	٣١
مقاتل بالحجارة	١١٩	٤، ١٩، ٢٢، ٢٨، ٣٤، ٣٥، ٣٦، ٤٠، ٤٤، ٤٥، ٤٨، ٤٩، ٥٠، ٥١، ٥٨، ٥٩
أغنية إلى عمان	١٢٥	٥
حياك	١٢٧	٢

وترجع هذه الظاهرة إلى رغبة الشاعر في الحفاظ على الاتصال مع المتلقي من خلال تصريع أو تقفية بعض الأبيات في القصائد الطويلة وعلى وجه الخصوص عند الانتقال إلى مقطع أو محور جديد.

٣ - تكرار الألفاظ

اهتم الدارسون ببعض التنويعات الأسلوبية المتأتية من توافق الكلمات، وقد درس هذا تحت عنوان التكرار، ويطالعنا في هذا المجال ما ذهب إليه ابن رشيق القيرواني من أن للتكرار مواضع يحسن فيها، ومواضع يقبح فيها، وقد قام برصد بعض المواقف التي تستلزم تكرار بعض الألفاظ، منها: التشوق والاستعذاب، والتنويه، والتقرير، والتوبيخ، والتعظيم، والوعيد، والتهديد، والازدراء والتهكم، والتوبيخ[١]، وقد تبعه ابن الأثير في هذا التقسيم الثنائي وزاد عليه[٢].

وقد حرص البلاغيون على إطلاق مصطلحات معينة على بعض أنماط التكرار، فإذا كانت إحدى الكلمتين المتكررتين في آخر البيت والأخرى قبلها سمى ذلك تصديراً[٣]. وقد فرق ابن رشيق بين التصدير والترديد، فالتصدير مخصوص بالقوافي ترد على الصدور، والترديد يقع في أضعاف البيت[٤].

وقد تبع كثير من المحدثين القدماء في تقسيمهم، فالتصدير لديهم من المظاهر الخاصة بالمقطع، ويكون برد أعجاز الكلام على صدوره، مما يسهل استخراج قوافي الشعر[٥]، وهو بذلك يجسد قانون التناسب بين عناصر الشعر الأربعة، وهي: (الوزن، والقافية، والمعنى، واللفظ) تجسيداً، متوازنا، دقيقا، معتمدا تحقيق بنية البيت المغلقة التامة، حرصا على تجسيد صورته التركيبية الموروثة[٦]، أما الترديد فيكون من خلال

---

(١) راجع: ابن رشيق القيرواني- العمدة، ج٢، ص٧٣-٧٦.

(٢) راجع: ابن الأثير، ضياء الدين- المثل السائر، ج٣، ص٤-٢٥.

(٣) راجع: ابن رشيق القيرواني- العمدة، ج٢، ص٣.

(٤) المصدر نفسه، ج١، ص٣٣٣، ج٢، ص٣.

(٥) راجع: محمد الهادي الطرابلسي- خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص٨٧.

(٦) راجع: الهاشمي، علوي – «قانون التناسب بين بنية الإيقاع والتركيب اللغوي»، ص٩١.

إعادة اللفظ، ولكن بفارق دلالي جزئي في استعماله، ليس موجودا في استعماله أولا، ويرجع ذلك إلى السياق الذي ورد فيه اللفظ[١].

وقد تجاهل أحد الباحثين هذه التقسيمات القديمة وعدها من أصناف التكرار اللفظي، ورصد بعض هذه الأصناف، وأدخل فيها الجناس الاشتقاقي[٢]. أما في دراستنا هذه فسنعمل على تجاهل التقسيمات القديمة، وسوف نستبدل بها رصد أنماط التكرار، دون أن ندخل من بينها الجناس الاشتقاقي. وإذا كان من الممكن فهم المسوغات الشكلية التي دعت البلاغيين إلى الفصل بين التصدير والترديد، فإنه من غير الممكن قبول هذا التقسيم بناء على كون الترديد يكون بإعادة اللفظ بفارق دلالي جزئي، لأن التصدير يشترك في ذلك أيضاً من الناحية الدلالية.

أنماط تكرار الألفاظ:

ويمكن أن تعد هذه الأنماط استكمالا لحركة الذات الشاعرة نحو التحرر من رتابة النغم، وقد بدأت هذه الحركة بتنويع القوافي، ومن ثم إلى القوافي الداخلية كالتصريع، وتكرار الألفاظ، وصولا إلى الجناس، وتكرار الأصوات.

١- النمط الأول: تكرار اللفظ في بداية الصدر، ونهاية العجز، كقول الشاعر:

سبحان من قسم الأدوار مهزلة   سبحان من قدر الأقدار سبحانا [٣]

ويعد هذا النمط أهم أنماط التكرار تأثيرا في المتلقي، وذلك لكونه يقع في بداية البيت، وفي آخره، فالقرينة الأولى هي أول ما يسمعه المتلقي، والقرينة الثانية هي آخر ما يسمعه، وهذا بالطبع يساعده على الربط بين القرينتين.

---

(١) راجع: الطرابلسي، محمد الهادي – خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص٦٠.

(٢) راجع: كنوني، محمد – اللغة الشعرية دراسة في شعر حميد سعيد، ص١٢٤-١٣٤.

(٣) عمر، عبد الرحيم – تيه ونار، ص ٣٠

وتبدو قيمته هنا في إبراز أهمية الكلمة المكررة في السياق، وجعلها بمثابة المركز الذي يدور حوله الحديث.

٢- النمط الثاني: تكرار اللفظ في نهاية الصدر، وفي نهاية العجز، كقوله:

إذا أجفلت في الغرب عني مرابع حنت من حنايا الرافدين المرابع [(١)]

ويلي هذا النمطُ النمطَ الأول من حيث التأثير في المتلقي، فالقرينة الأولى تقع في نهاية الصدر، ويعقبها سكون، مما يساعد على إبرازها، ومن ثم تأتي القرينة الثانية في نهاية العجز، وهذا يساعد على الربط بين القرينتين.

٣- النمط الثالث: تكرار اللفظ في حشو الصدر، ونهاية العجز، كقوله:

كبرت واعجبي مما يحل بنا فردد المسجد المأسور واعجبي [(٢)]

وهو النمط الثالث من حيث الأهمية، لكون القرينة الأولى وقعت في حشو الصدر، وأهم ما يميز هذه الأنماط الثلاثة مجتمعة: ورود القرينة الثانية في نهاية العجز، وهي منطقة تبرز القرينة لوجود القافية، ومجيء القرينة الأولى في الصدر، مما عمل على الربط بين الشطرين.

وقد تقوم الكلمة المكررة هنا بدور المعادل للحالة الشعورية المسيطرة، إذ اتحدت المشاعر الإنسانية مع حجارة المسجد، فشاركته إحساسه، لذلك يرتكز الشاعر على الكلمة المكررة لتكثيف شعوره.

٤- النمط الرابع: تكرار اللفظ في بداية الصدر، وفي بداية العجز، كقوله:

وبغداد سفر المجد مذ فطر الضحى وبغداد بنت الخلد، والدهر راكع[(٣)]

---

(١) المصدر نفسه، ص ١٣.

(٢) المصدر نفسه، ص ٩٢.

(٣) المصدر نفسه، ص ١٤.

ولا غرو أن ورود القرينتين في بداية الصدر، وبداية العجز، يساعد على بروزهما، كما يعمل على الربط بين الشطرين.

٥- النمط الخامس: تكرار اللفظ في بداية الصدر، وحشو العجز، كقوله:

فكانت عروس الشرق تزهو على السنا وكانت لياليها وكان نهارها[١]

وأهم ما يميز هذا النمط ورود القرينة الأولى في بداية الصدر مما أبرزها.

٦- النمط السادس: تكرار اللفظ في حشو الصدر، وحشو العجز، كقوله:

وليس يكون الشيء والضد واحدا سوى أنه من جوهر الضد طالع[٢]

وأهم ما في هذا النمط ورود القرينتين في كلا الشطرين، مما أسهم في ربطهما.

٧- النمط السابع: تكرار اللفظ في حشو العجز كقوله:

لعمرك إني قد سئمت جحودها ولم أر قبل الموت كالموت حانيا[٣]

ومن أهم هذه الأفكار الناتجة عن توالي القرائن المتوازية:

١- **تأكيد المعنى نفسه**: ويكون من خلال تكرار اللفظ. وهو ما عرف في البلاغة القديمة بالتذييل. فالجزء الثاني من العبارة مؤكد للجزء الأول، وغالبا ما يشتمل الجزء الثاني على كلمة وردت في الجزء الأول، أو على أحد اشتقاقاتها، كقوله:

عصفت بنا الأنواء وهي عتية ودنت دروب البين، وهي دوان [٤]

---

(١) المصدر نفسه، ص ٥٣.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٧.

(٣) المصدر نفسه، ص ٢٥.

(٤) المصدر نفسه، ص ٨٨.

٢- **نمو المعنى**: إن تعرف المرء إلى ما سبق له أن صادفه يثبت تجربته، كما أنه من الممكن أن تبنى عناصر جديدة حول نواة التشابه، إن تعاقب العناصر الجديدة بلا انقطاع يفوق طاقة الانتباه على الاستيعاب، أما تعرف المرء ما سبق له أن صادفه يثبت تجربته، ويساعد على بناء عناصر جديدة أخرى حول نواة التشابه. ودون ذلك سيبدو كل شيء جديدا بلا رابطة تجمع أجزاءه، وسيكون الانتباه حائرا مشتتا(١).

مثال ذلك:

وبغداد سفر المجد مذ فطر الضحى وبغداد بنت الخلد، والدهر راكع(٢)

فقد عمل الشاعر من خلال تكرار كلمة (بغداد) أن يثبت التجربة الفنية لدى المتلقي، وبنى معنى جديدا على هذه النواة، فبغداد سفر المجد لكثرة مآثرها، وهي بنت الخلد، لأن هذه المآثر ليست حديثة، وإنما هي مآثر تليدة وطريفة.

٣- **تقابل المعنى**: وفي هذه الحالة ترد القرينة الثانية منفية ب(لا) أو (لم) أو (ليس) كقوله:

ردي هجير الردى قد شاخ منتظر أودى به الحال يا سلمى ولم تردي (٣)

٤- **الجناس** لقد تناول الدارسون الجناس بتفريعاته المعقدة وقد عرفه ابن الأثير تعريفا موجزا وذلك في قوله: «وحقيقته أن يكون اللفظ واحدا والمعنى مختلفا»(٤). وقد صاغ باحث معاصر هذا المفهوم معرفا الجناس: «استعمال لفظين يرجعان إلى مادتين

---

(١) راجع: ستولينتز، جيروم- النقد الفني دراسة جمالية وفلسفية، ص ١٠٠، ٣٥٥، ٣٥٦.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٤.

(٣) المصدر نفسه، ص ٨٥.

(٤) ابن الأثير، ضياء الدين- المثل السائر، جـ١، ص ٣٤٢.

مختلفتين، أو مادة واحدة تمخضت مع كل دال من الاثنين إلى التعبير عن معنى خاص، متقاربتين أو متحدتين في الأصوات، ومختلفتين في المعنى»[١].

وقد أرجع عبد القاهر الجرجاني فضيلة الجناس إلى نصرة المعنى، فالجناس المقبول هو الذي يطلبه المعنى، ولا نبتغي به بدلا، يقع من غير قصد من المتكلم[٢].

ويلحظ أن عبد القاهر أرجع قيمة الجناس كذلك إلى استجابة المتلقي وهذا واضح في قوله: «ورأيت الآخر قد أعاد عليك اللفظة، كأنه يخدعك عن الفائدة وقد أعطاها، ويوهمك كأنه لم يزدك، وقد أحسن الزيادة ووفاها، فبهذه السريرة صار التجنيس- وخصوصا المستوفى منه المتفق في الصورة- من حلي الشعر، ومذكورا في أقسام البديع» [٣].

ويفرق البلاغيون بين نوعين من الجناس:

١- الجناس التام: وهو ألا يتفاوت المتجانسان في اللفظ[٤] وهو ما يعرف بالتجنيس الحقيقي لدى ابن الأثير[٥]. والمماثلة لدى ابن رشيق[٦].

٢- الجناس غير التام: ويشمل أنواعا عدة كالجناس الناقص، والجناس المذيل، والجناس المضارع، والجناس اللاحق، والجناس الاشتقاقي، والجناس شبه الاشتقاقي[٧].

---

(١) الطرابلسي، محمد الهادي - خصائص الأسلوب في الشرقيات، ص ٦٥.

(٢) راجع: الجرجاني- أسرار البلاغة، ص ٥، ٧.

(٣) المصدر نفسه، ص ٥.

(٤) راجع: السكاكي- مفتاح العلوم، ص ١٨١.

(٥) راجع: ابن الأثير، ضياء الدين- المثل السائر، جـ١، ص ٣٤٢.

(٦) راجع: ابن رشيق القيرواني- العمدة، ج١، ص٣٢١.

(٧) راجع: السكاكي- مفتاح العلوم، ص ١٨١. وابن الأثير، ضياء الدين- المثل السائر، جـ٣، ص ١٩٥- ١٩٩.

ولن نعنى في دراستنا هذه بتلك التقسيمات الفرعية للجناس غير التام، وإنما سنعمد إلى رصد أنماط مواقع الجناس من البيت بوصفها بعض مظاهر التقفية الداخلية.

أنماط تجانس الألفاظ:

أهم ما يلفت الانتباه في أنماط تجانس الألفاظ هو حرص الشاعر على أن يتجاور اللفظان المتجانسان حرصا على إبرازهما، فالتجنيس مما يتصل بالتكرار على المستوى الصوتي، إذ يعاد اللفظ فيه مرة ثانية، مع فارق مميز في الدلالة، فمن ذلك:

١- ما جاء فيه اللفظان المتجانسان في بداية الشطر الأول، كقوله:

والمرء مرآته نفس يعيش بها إن يصفُ فاضت صفاء غير ممتار[(١)]

٢- ما جاء فيه اللفظان المتجانسان في بداية الشطر الثاني، كقوله واصفا معركة حطين:

هنا دارت الأيام بعد جموحها وهاجت وماجت فاستقام مسارها[(٢)]

٣- ما جاء فيه اللفظان المتجانسان في حشو الشطر الثاني، كقوله:

تقاتل حول السلم والحرب قومها ودارُ بناتِ الدهرِ والقهر دارها[(٣)]

٤- ما جاء فيه اللفظان المتجانسان في آخر الشطر الثاني، كقوله:

يا مشعل الثورة الكبرى ورائدها ها هم مريدوك ما مالوا ولا ماروا[(٤)]

٥- تجاور ثلاثة ألفاظ متجانسة في الشطر الثاني، كقوله:

---

(١) عمر، عبد الرحيم – تيه ونار، ص ٣٧.

(٢) المصدر نفسه، ص ٥٤.

(٣) المصدر نفسه، ص ٦٠.

(٤) المصدر نفسه، ص ٧٥.

هذا الزمان عجيب في نقائضه يخفي ويعفي وينفي العقل أحيانا[(١)]

٦- توازي اللفظين المتجانسين نحويا وإيقاعيا، كقوله واصفا الليالي:

فمن وجهها المرهوب مدت طوالها

وعن صفوها المرغوب صدت قصارها[(٢)]

٧- توظيف الجناس الاشتقاقي في توليد أكثر من قرينة متجانسة كقوله:

ولكنه يشجي القلوب دبيبه ويا طالما أشجى الشجيين شاجيا[(٣)]

ولعل المتلقي يلحظ في قراءته الواعية لهذه الأبيات التي اشتملت على ظاهرة الجناس أن هذه الظاهرة قد أدت دورا أساسيا في شعرية قصائده، وهي مرحلة متطورة من التحرر من رتابة النغم.

ومن الضروري التنبه إلى الوظيفة الدلالية للجناس، أو ما يسميه عبد القاهر الجرجاني نصرة المعنى، فقد ذكر رومان ياكبسون أن التوازي الصوتي قد يأتي للدلالة على المغايرة في المعنى[(٤)]، إلا أنه من المهم التفريق بين نوعين من مغايرة المعنى، فقد يفضي إلى تكامل، وقد يفضي إلى تضاد[(٥)].

- فمن المغايرة في المعنى التي أفضت إلى تكامل:

تقاتل حول السلم والحرب قومها ودارُ بناتِ الدهرِ والقهر دارها[(٦)]

(١) المصدر نفسه، ص ٣٢.

(٢) المصدر نفسه، ص ٥٦.

(٣) المصدر نفسه، ص ٢٦.

(٤) راجع: ياكبسون، رومان- قضايا الشعرية، ص٤٨، ٥٤.

(٥) راجع: الطرابلسي- خصائص الأسلوب في الشوقيات ص٧٠.

(٦) عمر عبد الرحيم – تيه ونار، ص ٦٠.

فالدهر والقهر أمران متغايران، لكن هذا التماثل الصوتي أفضى إلى تكامل دلالي، فالإنسان في نظر الشاعر مسير لا مخير، لا يملك من أمره شيئا، وهو مقهور في هذه الحياة، لذا جاءت كلمة الدهر وكلمة القهر متماثلتين صوتيا.

• ومن المغايرة التي أفضت إلى تضاد قوله واصفا الليالي:

فمن وجهها المرهوب مدت طوالها وعن صفوها المرغوب صدت قصارها[١]

(فالمرهوب والمرغوب) قرينتان متغايرتان في المعنى، (وصدت ومدت) قرينتان متغايرتان في المعنى كذلك، على الرغم من التماثل الصوتي، وقد أفضى هذا التماثل إلى تضاد في الدلالة فالليالي تمد أياديها الطوال بكل ما هو مرهوب، وتصد أياديها القصار عن كل ما هو مرغوب.

٥ - تكرار الأصوات

تحدث البلاغيون عن أثر أصوات الكلمة في المتلقي، فمن المعاظلة اللفظية تكرير حرف واحد، أو حرفين في كل لفظة من ألفاظ الكلام مما يجعل النطق ثقيلا[٢]. كما تحدثوا عن ثقل الضمة على الواو، وثقل الكسرة على الياء[٣]، واستحسنوا الألفاظ الثلاثية، وبعض الرباعية، واستقبحوا الألفاظ الخماسية[٤]. إلا أنهم حينما أعطوا هذه الأحكام المعيارية لم يربطوها بالسياق؛ فقد يستلزم السياق ألفاظا ثقيلة على السمع لرسم صورة إنسان متشدق على سبيل المثال، وفي هذه الحالة يكون اختيار مثل هذه الألفاظ موفقا وذا قيمة أسلوبية كبيرة.

---

(١) المصدر نفسه، ص ٥٦.

(٢) راجع: ابن الأثير، ضياء الدين- المثل السائر جـ١، ص ٤٠١.

(٣) المصدر نفسه، جـ١، ص ٢٦٨، ٢٦٩.

(٤) المصدر نفسه، جـ١، ص ٣٦٤-٣٦٨.

وثمة توجه آخر قصر الأثر الأسلوبي لأصوات الكلمة على المتغيرات الناتجة عن المزاج والسلوك العضوي للمتكلم من جهة، وعلى المتغيرات الهادفة إلى إحداث أثر في السامع من جهة أخرى. أما الأصوات نفسها، فهي عناصر لغوية موضوعية قاعدية لا قيمة أسلوبية لها[١].

وهناك توجه آخر سعى إلى دراسة العلاقة الطبيعية بين الدال والمدلول، وقد أدخل تمام حسان ما عرف بالمحسنات اللفظية ضمن هذه العلاقة التي تتمثل في الرابطة التي تكون بين ما يقع عليه الحس الإنساني وتفسير الإنسان لهذا المحسوس[٢].

ويتحدث أصحاب هذا التوجه عن علم أصوات تعبيري يحلل ما ندركه بالغريزة، ويربط بين المشاعر من جهة، والتأثيرات الحسية التي تحدثها اللغة من جهة أخرى[٣]، إلا أن هذه التأثيرات الصوتية لا تظهر إلا إذا أسعفتها العوامل الدلالية، ويجب أن نتجنب ما يوحيه معنى الكلمات، فربما نسبنا قيمة صوتية إلى تعبير ما لأن معناه يدعو إلى ذلك[٤].

ويعد النظام الصوتي داعما للمستوى المعجمي في لغة الشعر، لكن هذا لا يعني أن الأصوات تحمل معنى[٥] أو أن هناك مقاطع أو أصواتا توصف بالحزن، أو بالفرح، فالطريقة التي يؤثر بها الصوت في نفوسنا تختلف تبعا للانفعال الذي يكون موجودا فعلا في ذلك الوقت[٦]. ويكون ذلك من خلال اكتشاف مجموعات صوتية وثيقة

---

(١) راجع: جيرو، بيير- «الأسلوبية الوصفية أو أسلوبية التعبير»، ص ٣٢٥.

(٢) راجع: حسان، تمام - الأصول، دراسة ابيستمولوجية للفكر اللغوي عند العرب، ص ٣١٨-٣٢٠.

(٣) راجع: بالي، شارل- «علم الأسلوب وعلم اللغة العام» في كتاب اتجاهات البحث الأسلوبي ص ٣٢، ٣٣.

(٤) المصدر نفسه، ص ٣٤.

(٥) راجع: جونسون، بارتون- دراسة يوري لوتمان البنيوية للشعر. ص ١٥٤.

(٦) راجع: رتشاردز- مبادئ النقد الأدبي. ص ١٩١.

الصلة بالموضوع دون أن نقرر دلالات الأصوات مسبقا[١]، فإذا حصلنا على ملاءمة بين المعاني والمشاعر والأصوات فإننا نكون قد تذوقنا القصيدة صوتيا[٢]. أي أن أي قيمة صوتية تعبيرية للأصوات يجب أن تنطلق من الصوت ذاته[٣].

ويفرق الدارسون بين مستويين في الإيحاء الرمزي للأصوات:

١- مستوى التراكم الصوتي: ويكون من خلال تكرار صوت معين على طول المقطع، أو القصيدة، بحيث تشكل الكلمات التي تحتوي عليه شبكة دالة تنبني وفق علاقة إيحائية.

٢- مستوى التجانس الصوتي: وهو ما يلمح بين الكلمات من تجانس بوصفه حصيلة لتحقيق أكبر قدر من التشابه الصوتي، مما قد يؤدي إلى اللبس بين هذه الكلمات التي قد توحي بتقابل دلالي[٤]. أو تكامل دلالي[٥].

ويلحظ أن مستوى التراكم الصوتي قد تمثل في الديوان من خلال تكرار صوت معين في بيت معين:

- تكرار حرف الهاء في قوله:

سقاه الدهر كأس هواه يوما فما هنئت ولا طاب الشراب[١]

---

(١) راجع: شريم، جوزيف – «الهندسة الصوتية في القصيدة المعاصرة»، ص ٩٧، ٩٨، ١٠٣.

(٢) المصدر نفسه، ص ١١٨، ١١٩.

٣)) راجع: زاهيد، عبد الحميد – الصوت، ص ٢٠٣ وهو موقف معارض لمن فرط بهذه الدلالة التعبيرية للصوت، أو أفرط فيها من أمثال:

- محمد مفتاح – تحليل الخطاب الشعري.
- محمد العمري – تحليل الخطاب الشعري.
- إدريس بلمليح – المختارات الشعرية وأجهزة تلقيها عند العرب.
- تامر سلوم – نظرية اللغة والجمال في النقد العربي.

(٤) راجع: كنوني، محمد – اللغة الشعرية، ص ١٣٨، ١٤٢

(٥) راجع: ياكبسون، رومان– قضايا الشعرية. ص ٥٤.

وكذلك قوله:

تراود أشباح المنون همومنا كأن هوى بعض الهموم انتحارها

ولكنها ذلت أوان اعتزازها وهانت وفيها بأسها واقتدارها (٢)

وصوت الهاء احتكاكي حنجري مهموس مرقق يوحي بحالة الضعف والانكسار، وهو ما يتضح من خلال المثالين السابقين، ففي المثال الأول يصور حال المواطن العربي المغلوب على أمره الذي ابتلي بحب الوطن، ولكن منغصات عدة كانت له بالمرصاد، فجاء تكرار الهاء موحيا بهذا الضعف.

وفي المثال الثاني يصف ما آل إليه حال أمته العربية من الضعف والهوان، لذا تكررت الهاء ست مرات.

- تكرار حرف الحاء كقوله:

أودعنه الحب المفن فما غدا إلا وحور الدار حان رواحها (٣)

وصوت الحاء صوت احتكاكي حلقي مهموس مرقق، ويلائم هذا الصوت الاحتكاكي حالة الحسرة حين حل العيد وبلاد الشاعر(جيوس) ترزح تحت نير لاحتلال.

- تكرار حرف الشين:

وأنت في خاطري الدنيا وبهجتها قلب مشوق، وأشواق وأشعار (٤)

وصوت الشين احتكاكي غاري مهموس مرقق، وحين ترتفع أسلة اللسان تجاه الغار، وتكون المسافة بين طرف اللسان واللثة ضيقة، وتكون الأسنان قريبة من

=

(١) عمر، عبد الرحيم – تيه ونار، ص ٧٨.

(٢) المصدر نفسه، ص ٥٦، ٥٧.

(٣) المصدر نفسه، ص ٩.

(٤) المصدر نفسه، ص ٧٤.

بعضها مع بروز طفيف للشفتين، ولا تتذبذب الأوتار الصوتية، ينتج عن ذلك كله تفشي الصوت وانتشاره، وكأن شاعرنا أراد من تكرار صوت الشين أن ينشر أشواقه وأشعاره.

- تكرار حرف النون كقوله مخاطبا القدس:

هل تذكرين فتى ألوى الحنين به غنّى ومنّى وعانى مرّ هجران [(١)]

وصوت النون أنفي لثوي مجهور مرقق أغن، وهو صوت يلائم رغبة الشاعر في أن يجهر بمعاناته الإنسانية الرقيقة المتمثلة في الحرمان من الوطن.

- تكرار حرف الدال:

يا أخت ردي عليه حلمه فلقد دارت بأهليه دنياهم وما داروا [(٢)]

والدال صوت وقفي أسناني لثوي مجهور مرقق، وهو النظير المجهور للتاء، والنظير المرقق للضاد، لقد جاء اختيار الشاعر لصوت الدال المجهور موفقا، فالبيت السابق ما هو إلا صرخة حتى تستيقظ الأمة العربية من سباتها العميق لذا كرر الشاعر صوت الدال خمس مرات.

- تكرار حرف الراء:

ولي عيون المها في الكرخ ساحرة يصونها ساهر حرّ وأحرار

ما جئت بغداد إلا والمدى نذر والنصر مستنفر والنهر موار [(٣)]

وصوت الراء مكرر لثوي مجهور مرقق، والصوت المكرر كالراء يلائم تصوير الحركة، كحركة الجيوش، وحركة الماء الثائر، ويرجع ذلك إلى أن الطبيعة الصوتية

---

(١) المصدر نفسه، ص ٢٢.

(٢) المصدر نفسه، ص ٧٥.

(٣) المصدر نفسه، ص ٧١.

لحرف الراء مكرر من خلال ضربات مقدم اللسان على منطقة اللثة، فوافق هذا الاهتزاز الفزيولوجي اهتزاز الجسم[١].

- تكرار حرف الفاء:

وتبقى توالي كل يوم سقوطها فقد فتّ فيها خلفها وبوارها[٢]

وصوت الفاء احتكاكي شفوي أسناني مرقق، وهو صوت شفوي يلائم حالة التأفف والتبرم من حال الأمة التي توالي كل يوم سقوطها، «وذلك لكونه صوتا احتكاكيا، ينساب فيه الهواء انسيابا عبر احتكاك لين بين الأعضاء النطقية»[٣].

---

(١) راجع: زاهيد، عبد الحميد – الصوت، ص ١٨٨.

(٢) عمر، عبد الرحيم – تيه ونار، ص ٥٩.

(٣) زاهيد، عبد الحميد – الصوت، ص ٢٢٢.

النتائج

ويمكن أن نخلص إلى جملة من النتائج أسفرت عنها هذه الدراسة، فقد شكل التماثل الصوتي ظاهرة بارزة في ديوان «تيه ونار» لعبد الرحيم عمر، وهو ديوان شعر عمودي يمتاز بسمات إيقاعية خاصة. وعلى الرغم من وجود دراسات عدة تناولت شعر عبد الرحيم عمر، إلا أنها عنيت بشعره الحر، ولم تعط شعره العمودي حقه من الدراسة، وعلى وجه الخصوص السمات الإيقاعية الخاصة بهذا اللون الشعري.

ويتكون التماثل الصوتي من بنيتين إيقاعيتين: الأولى تمثل التوازي المستمر المطرد الخاضع لمبدأ التعاقب داخل الزمن، وتعد هذه البنية العامل البنيوي المهيمن في البيت الشعري، فهي تعمل على تعديل بقية العناصر، و تكييفها سواء أكانت صوتية أم صرفية أم معجمية، وتفرض هذه البنية على عناصر الدلالة النحوية والمعجمية توزيعا متوازيا، مما يولد البنية الثانية وهي البنية الإيقاعية الفرعية المرتكزة على القانون الأساسي للإيقاع المتمثل في التكرار، ولكنها تولد قوانينها الخاصة بها.

وتعرف التوازيات الحرة غير الخاضعة لمبدأ التعاقب داخل الزمن بالإيقاع الحر وهو نوعان: إيقاع العبارات: ويقوم على التوازي النحوي، وهو أقرب إلى الإيقاع الوزني، لأن العبارات تنحو فيه إلى التوازن الكمي، لكنها لا تصل إلى درجة انضباط الوزن، ويشمل ما عرف لدى البلاغيين بالموازنة والتقسيم والتطريز. أما النوع الثاني فهو إيقاع الألفاظ ويشمل مجموعة من الظواهر الصوتية تعتمد تكرار الجرس الصوتي للألفاظ: كالتصريع، والترصيع، والتصدير، والتذييل، والترديد، والجناس.

أما العلاقة بين الإيقاع والمعنى علاقة مزدوجة: فالإيقاع المطرد يحتضن المعنى في ثناياه، لكنه في حالة صراع معه، لوجود نظامين يتجاذبان الشاعر: النظام العروضي والنظام اللغوي، لكن هذا الصراع ينتهي بتناسب فريد بين هذين النظامين لدى الشاعر المتمكن، وتضفي حركة تدافع المعنى في القالب الإيقاعي حيوية على الإيقاع المطرد سواء أكانت حركة أفقية كالتدوير، والاعتراض، والاطراد، أم رأسية

كالتضمين. أما الإيقاع الحر فيعمل على توليد المعنى من خلال تنظيم لنسق الخطاب، وهذا ينعكس على طريقة إنتاج المعنى.

ويقوم الإيقاع على اطراد القيم الزمانية، وينبثق النظام الإيقاعي لأي لغة من اللغات من خصائصها أي: من بنيتها الصوتية والصرفية، لذلك لا وجود للنظام العروضي بصورة مستقلة، وتتباين الأنظمة العروضية تبعاً لتباين اللغات، فهناك النظام النبري والنظام المقطعي، وتتبع اللغة العربية نظاماً إيقاعياً مقطعياً كمياً كيفيا أي أن الأبيات الشعرية تتكافأ نسبياً في عدد المقاطع، هذا بالإضافة إلى أن هذه المقاطع تترتب بكيفية معينة حسب كمها.

ولقد اقتصرت أوزان ديوان "تيه ونار" على ستة بحور هي: البسيط، والطويل، والكامل، والوافر، والرمل، والخفيف، مرتبة تنازليا حسب عدد الأبيات. وثمة تناسب بين كل من نسبة التواتر ونسبة التوجه باستثناء ما يلي:

- احتل البحر الطويل المرتبة الأولى من حيث نسبة التواتر على حين أنه يحتل المرتبة الثانية من حيث نسبة التوجه إلى البحر.
- احتل البحر البسيط المرتبة الأولى من حيث نسبة التوجه على حين أنه يحتل المرتبة الثانية من حيث نسبة التواتر إلى البحر .
- احتل بحر الرمل المرتبة الرابعة من حيث نسبة التوجه إلى البحر على حين أنه يحتل المرتبة الخامسة من حيث نسبة التواتر .
- احتل بحر الوافر المرتبة الرابعة من حيث نسبة التواتر للبحر على حين أنه يحتل المرتبة الخامسة من حيث نسبة التوجه إلى البحر .

وقد امتاز عبد الرحيم عمر في الديوان بنفس شعري طويل، حيث بلغ معدل طول القصيدة: ٤٣ بيتا. احتل البحر الطويل المرتبة الأولى من حيث معدل طول القصيدة ، واحتل البحر الخفيف المرتبة السادسة أي الأخيرة .

إن عبد الرحيم عمر كان حريصا على اختيار القوافي ذات القيمة الصوتية الغنية:

١. فقد احتلت القافية المطلقة المردوفة المرتبة الأولى من حيث نسبة التواتر
٢. تلتها القافية المطلقة المؤسسة من حيث نسبة التواتر .
٣. ثم جاءت القافية المطلقة المجردة من الردف والتأسيس من حيث نسبة التواتر .
٤. وتأتي القافية المقيدة في المرتبة الأخيرة.

احتلت حروف الروي التالية: الراء، والنون، والباء، والدال، المرتبة الأولى من حيث نسبة التوجه. واحتل حرفا الروي الميم والحاء المرتبة الثانية من حيث نسبة التوجه. واحتلت حروف الروي التالية: العين، والياء، واللام، والقاف، والضاد، والكاف المرتبة الثالثة من حيث نسبة التوجه.

ثمة حروف روي أسهمت في طول معدل طول القصيدة أي أنها تجاوزت المعدل العام لطول القصيدة وهي: الراء، فالميم، فالعين، فالنون، فالباء، فالياء، فاللام. وفي المقابل أسهمت بعض حروف الروي في قصر أو انخفاض معدل طول القصيدة وهي: الكاف، فالدال، فالضاد، فالحاء، فالقاف. واستأثر مجرى الضمة بأعلى نسبة من حيث تواتر الأبيات.

ومن أبرز الضرورات الشعرية الواردة في الديوان: همز الموصول، ووصل المهموز، وتحريك الساكن، وصرف الممنوع من الصرف، وحذف الفاء المقترنة بجواب الشرط.

وقد شكل التدوير ظاهرة بارزة في قصيدة واحدة هي قصيدة " فسحة أمل" وهي على مجزوء الرمل، وعدد أبياتها ٢٩ بيتا، منها ٢٤ بيتا مدورا أي ما نسبته ٨٣٪.

يعد أسلوب الاطراد ظاهرة بارزة في الديوان كله، فقد تكرر في أكثر من عشرين موضعا، وفي أكثر الشواهد كان الشاعر يعمد اطراد ثلاثة دوال في البيت الشعري، كما عمد إلى اطراد أربعة دوال، وخمسة دوال، وستة دوال.

كما تعد ظاهرة التضمين ظاهرة بارزة في الديوان، وقد حرص الشاعر أن تكون اللفظة المتعلقة بالبيت الثاني بعيدة.

وثمة بنية إيقاعية فرعية في الشعر قائمة على التماثل الزمني الحر ولا تخضع في تكوينها لمبدأ التعاقب المطرد داخل الزمن حرص عبد الرحيم عمر على توظيفها، وقد درس البلاغيون هذه الظواهر الإيقاعية الحرة تحت مسميات عدة كالموازنة والتطريز.

كما حرص عبد الرحيم على تصريع مطالع قصائده أو تقفيتها، فضلا عن تصريع وتقفية أبيات في غير المطالع، وترجع هذه الظاهرة إلى رغبة الشاعر في الحفاظ على الاتصال مع المتلقي من خلال تصريع، أو تقفية بعض الأبيات في القصائد الطويلة، وعلى وجه الخصوص عند الانتقال إلى مقطع أو محور جديد.

وسعى عبد الرحيم عمر إلى التحرر من رتابة النغم، وقد بدأت هذه الحركة بتنويع القوافي، ومن ثم إلى القوافي الداخلية كالتصريع، وتكرار الألفاظ، وصولا إلى الجناس، وتكرار الأصوات.

المراجع

١. إبراهيم أنيس- موسيقى الشعر، ط٥، ١٩٨١م.

٢. إبراهيم السعافين- مدرسة الإحياء والتراث، دراسة في أثر الشعر العربي القديم على مدرسة الإحياء في مصر، دار الأندلس، بيروت.

٣. ابن الأثير، ضياء الدين (ت٦٣٧هـ) – المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ٤م، تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانة دار نهضة مصر، القاهرة.

٤. أحمد مطلوب- معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، ٣م، المجمع العلمي العراقي، بغداد، ١٩٨٦م.

٥. إدريس بلمليح – المختارات الشعرية وأجهزة تلقيها عند العرب، مطبعة النجاح الجديدة، منشورات كلية الآداب، الرباط، ط ١، ١٩٩٥م.

٦. إيفانكوس، خوسيه- نظرية اللغة الأدبية، ترجمة حامد أبو أحمد، مكتبة غريب.

٧. تامر سلوم – نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، دار الحوار للنشر والتوزيع، دمشق، ط ١، ١٩٧٣ م.

٨. تمام حسان- الأصول، دراسة ابيستيمولوجية للفكر اللغوي عند العرب، الهيئة المصرية العامة للكتاب مصر، دار الشؤون الثقافية العامة العراق، ١٩٨٨م.

٩. الجرجاني، عبد القاهر (ت٤٧١هـ)- أسرار البلاغة تصحيح محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت.

١٠. الجواهري، محمد مهدي- ديوان محمد مهدي الجواهري، ٧م، تحقيق إبراهيم السامرائي، مهدي المخزومي، علي جواد الطاهر، رشيد بكتاش، مطبعة الأديب البغدادية، العراق.

١١. إ. إرتشاردز- مبادئ النقد الأدبي، ترجمة مصطفى بدوي، مراجعة لويس عوض المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، مصر، ١٩٦٣م.

١٢. ابن رشيق، أبو علي الحسن القيرواني (ت٤٥٦هـ)- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ٢م ط٥، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ١٩٨١م.

١٣. ستولينتز، جيروم- النقد الفني، دراسة جمالية وفلسفية، ترجمة فؤاد زكريا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.

١٤. سعد مصلوح- الأسلوب، دراسة لغوية إحصائية ط١، دار البحوث العلمية، الكويت، ١٩٨٠م.
١٥. السعيد الورقي- لغة الشعر العربي الحديث: مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٩٨م.
١٦. السكاكي، أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر محمد بن علي (ت٦٢٦هـ)- مفتاح العلوم، دار الكتب العلمية، بيروت.
١٧. شفيع محمود يوسف صبح – عبد الرحيم عمر دراسة في شعره، رسالة ماجستير، اليرموك، ١٩٩٥م، ٢٨٢ ورقة.
١٨. صفاء خلوصي- فن التقطيع الشعري والقافية، ط٥، منشورات مكتبة المثنى، بغداد، ١٩٧٧م.
١٩. طراد الكبيسي – الغابة والفصول، كتابات نقدية، وزارة الثقافة والفنون، بغداد، ١٩٧٩م.
٢٠. عبد الحميد زاهيد – الصوت في الدراسات النقدية والبلاغية التراثية والحديثة عرض ونقد، دراسة صوتية، ط١، مراكش، ٢٠٠٠م.
٢١. عبد الرحيم عمر – أعماله الأدبية وهي:
٢٢. أغنيات للصمت (شعر) بيروت: دار الكاتب العربي، ١٩٦٣.
٢٣. من قبل ومن بعد (شعر) عمان: مكتبة عمان، ١٩٧٠.
٢٤. قصائد مؤرقة (شعر) عمان: وزارة الثقافة، ١٩٧٩.
٢٥. وجه بملايين العيون (مسرحية) عمان: دار الكرمل، ١٩٨٤.
٢٦. أغاني الرحيل السابع (شعر) عمان: دائرة الثقافة والفنون، ١٩٨٥.
٢٧. الأعمال الشعرية الكاملة (ج) عمان: مكتبة عمان، ١٩٨٩.
٢٨. تيه ونار (شعر) عمان: وزارة الثقافة، ١٩٩٣.
٢٩. بعد كل ذلك (شعر) عمان: وزارة الثقافة، ١٩٩٧.
٣٠. عز الدين إسماعيل – الشعر العربي المعاصر، ط٢، دار العودة ودار الثقافة، بيروت.
٣١. العسكري، أبو هلال (ت٣٩٥هـ)- كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، ط١، تحقيق علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، مصر، ١٩٥٢م.

٣٢. علوي الهاشمي- السكون المتحرك، دراسة في البنية والأسلوب تجربة الشعر المعاصر في البحرين نموذجا، ج١، بنية الإيقاع، ط١، منشورات اتحاد كتاب وأدباء الإمارات دبي، ١٩٩٢م.

٣٣. علي جعفر العلاق – في حداثة النص الشعري، دراسات نقدية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٠.

٣٤. فاطمة الطبال بركة – النظرية الألسنية عند رومان جاكبسون، دراسة ونصوص، ط ١، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت ١٩٩٣م.

٣٥. محمد العمري – تحليل الخطاب الشعري: البنية الصوتية في الشعر، مطبعة النجاح الجديدة، ١٩٩٠ م.

٣٦. محمد كنوني- اللغة الشعرية، دراسة في شعر حميد سعيد، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٧م.

٣٧. محمد مفتاح – تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية النص) المركز الثقافي العربي، ط ١، ١٩٨٦م.

٣٨. محمد الهادي الطرابلسي- خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، تونس، ١٩٨١م.

٣٩. نازك الملائكة- قضايا الشعر المعاصر، ط٨، دار العلم للملايين، ١٩٨٩م.

٤٠. ناصر شبانة – الانتشار والانحسار دراسة في حياة عبد الرحيم عمر وشعره، دار الكرمل، عمان ٢٠٠٢م.

٤١. ياكبسون، رومان- قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٨٨م.

- بحوث منشورة في كتاب لمجموعة مؤلفين

٤٢. إيخنباوم- نظرية المنهج الشكلي، في كتاب المنهج الشكلي، نصوص الشكلايين الروس، ترجمة إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، بيروت، الرباط، ١٩٨٢م، ص٣٠-٧٥.

٤٣. بالي، شارل- علم الأسلوب وعلم اللغة العام في كتاب اتجاهات البحث الأسلوبي اختيار وترجمة وإضافة، شكري عياد، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، ١٩٨٥م، ص٢١-٤٨.

٤٤. ج ب ثورن- النحو التوليدي والتحليل الأسلوبي في كتاب اتجاهات البحث الأسلوبي، ص١٥٥-١٦٩.

٤٥. ريفاتير، ميكل- معايير لتحليل الأسلوب، في كتاب اتجاهات البحث الأسلوبي، ص١٢٣-١٥٣.

- الدوريات:

٤٦. جوزيف شريم- الهندسة الصوتية في القصيدة المعاصرة، عالم الفكر، مجلد ٢٢، العددان، ٣، ٤، الكويت، ١٩٩٥م، ص٩٤- ١٣٥.

٤٧. جونسون، بارتون- دراسة يوري لوتمان البنيوية للشعر، ترجمة سيد البحراوي، الفكر العربي، مجلد ٤، العددان ٢٥، ٢٦ بيروت، ١٩٨٢م، ص١٤٠-١٦١.

٤٨. جيرو، بيير- الأسلوبية الوصفية أو أسلوبية التعبير، ترجمة منذر عياشي، فصول، مجلد٩، العددان ٣، ٤، مصر، ١٩٩١م، ص٣٢٢-٣٢٨.

٤٩. حسام محمد أيوب- توظيف المصطلح اللساني في دراسة العروض العربي، المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها، مج٤، ع: ٤، ٢٠٠٨م، ص ٢٢١-٢٤٢.

٥٠. عبد السلام المسدي – المقاييس الأسلوبية في النقد الأدبي، منتخبات من تعريف الأسلوب وعلم الأسلوب، الثقافة الأجنبية، السنة الثانية، عدد ١، العراق، ١٩٨٢م، ص ٣٥-٤٣.

٥١. عبد الملك مرتاض- ممارسة العشق بالقراءة، سعي لتأسيس نظرية للقراءة الأدبية، نزوى، العدد ٨، مسقط، ١٩٩٦م، ص٥٨-٧٢.

٥٢. عدنان بن ذريل – الأسلوبية، الفكر العربي، مجلد ٤، العددان، ٢٥، ٢٦، بيروت، ١٩٨٢م، ص ٢٤٩-٢٥٧.

٥٣. علوي الهاشمي- قانون التناسب بين بنية الإيقاع والتركيب اللغوي، الحياة الثقافية، عدد٤٥، تونس، ١٩٨٧م، ص٨٢-٩٩.

٥٤. مازن الوعر – الاتجاهات اللسانية ودورها في الدراسات الأسلوبية، عالم الفكر، مجلد ٢٢، العددان: ٣، ٤، الكويت، ١٩٩٥م، ص ١٣٦-١٨٩.

٥٥. مصلح عبد الفتاح النجار - "الأسطورة في شعر عبد الرحيم عمر"، صوت الجيل، عدد ٢١، ١٩٩٣م، ص ٧٧-٨٠.

- ملف خاص بعبد الرحيم عمر في مجلة أفكار عدد ١١٣: ويشمل البحوث التالية:

أ- ياغي، عبد الرحمن –"عندليب الصمت"، أفكار، عدد ١١٣، ص ١١٨-١٢١.

ب- السعافين، إبراهيم – "مصادر شعر عبد الرحيم عمر الثقافية"، أفكار، عدد ١١٣، ص١٢٢- ١٣١.

ت- الشيخ، خليل –"تأملات في عالم عبد الرحيم الشعري"، ، أفكار، عدد ١١٣، ص١٣٢-١٣٧.

ث- خليل، إبراهيم – "موازنة نقدية بين نصين للسياب وعبد الرحيم عمر"، أفكار، عدد ١١٣، ص١٣٨-١٤٣.

ج- ياغي، هاشم –" عبد الرحيم عمر "، أفكار، عدد ١١٣، ص١٤٤-١٤٧.

ح- رضوان، عبد الله – "عبد الرحيم عمر وقصيدة الخطاب في الشعر الأردني المعاصر"، أفكار، عدد ١١٣، ص١٤٨-١٦٢.

خ- الريماوي، محمود – "عبدالرحيم عمر جامع أساليب"، أفكار، عدد ١١٣، ص١٦٣-١٦٤.